THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars02unse

MED MUSEETS TAK

TIL

Hr. Lensgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Friis

Karl Madsen

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

ANDET BIND

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI.
1915

N
1915
A1
v.2

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INDHOLD

FRANCIS BECKETT: Den danske Landsoldat 3
TH. OPPERMANN: Eugène Delacroix, Protesten i Versailles 22
TYGE MØLLER: Daumier 29
KARL MADSEN: Théodore Rousseau 39
MARIO KROHN: Thorvaldsens Gratier og Amor med Lyren 63
G. FALCK: Kobberstiksamlingens nyerhvervede Tegning af Rembrandt 83
KARL MADSEN: Lægebillederne paa Gaunø 88
CHRISTIAN KROHG: Oplysninger om mine Billeder i det danske Kunstmuseum. 98
FREDERIK POULSEN: Fra Ny Carlsberg Glyptoteks romerske Portrætgalleri 103
KARL MADSEN: To Billeder af Denner 117
VICTOR P. CHRISTENSEN: Engle og Genier i dansk Skulptur i 18. Aarhundrede . 124
VILHELM WANSCHER: Om Farvekomposition hos de gamle Mestre 134
E. B. HAVELL: Et javansk Skulpturværk i Glyptoteket 160
P. JOHANSEN: En Buste af Abildgaard 162
KARL MADSEN: Et og andet om Abraham Wuchters 166
M. MACKEPRANG: En Altertavle af Reinholdt Tim 189
OTTO ANDRUP: Nogle Wuchters Arkivalia 190
FRANCIS BECKETT: Billedhuggerarbejderne fra Øster-Starup Kirke 200
Mindre Meddelelser 205
Fortegnelse over Illustrationerne 207
Register over Kunstnernavne 210

H. V. Bissens Originalmodel af Den danske Landsoldat efter Sejren. Kunstmuseet.

DEN DANSKE LANDSOLDAT

I

Lørdag den 7. Juli 1849 kunde Herman Vilhelm Bissen i »Fædrelandet« læse disse faa Sætninger trykte med fede Typer:

Ifølge Telegraph-Efterretning har Generalmajor Bülow igaarmorges foretaget et stort Udfald fra Fredericia og slaaet Insurgenterne. Beleiringen er hævet, alt Beleiringsskyts tilligemed en Del Feltskyts er erobret, og omtrent 1800 Mand, hvoriblandt 30 Officierer, ere tagne tilfange. General Bülows Rapport er endnu ikke indkommen.

Den lyse Sommermorgen-Sejr blev hilst med ubeskrivelig Jubel. Den gav allerede Genlyd Dagen efter Slaget i Bülows Dagsbefaling til Hæren, hvor det hedder: Seirens Jubel over det hele Land være Eder rigelig Løn for de udstandne Farer og Møisommeligheder. Man glemte en kort Tid al Modgang, og selv det, at vi havde henved to tusind Faldne og Saarede mod et Par hundrede Døde paa Fjendens Side, var et Vidnesbyrd om de danske Soldaters Tapperhed og Dødsforagt. Thi Danskerne maatte storme Fjendens Skyttegrave. Og det gjorde kun ringe Skaar i Sejrsglæden, at det udgydte Blod intet forandrede i de to Parters Skæbne. Den foreløbige Fred var aftalt i Berlin forinden Slaget blev udkæmpet. Beundringen gjaldt udelukkende Mandsmodet, der havde skaffet Sejr for Sejrens egen Skyld. Det var den største Sejr, danske Vaaben have tilkæmpet sig tillands siden Slaget ved Svarteraa, skrev Ploug, eller — føjede han til — i alt Fald siden Slaget ved Nyborg, hvor dog kun en Del af den sejrende Hær var dansk. Og i sin Rapport gav Bülow sikkert et nøjagtigt Udtryk for de Følelser, der besjælede alle, naar han talte om den Nordens Aand, der gennem Sekler har bestaaet, og som med Guds Hjælp skal bestaa hos det danske Folk. Ogsaa de religiøse og moralske Følelser berørte han, naar han skrev: Forsynet bringe vi vor Tak for, at Sandhed og

Trofasthed denne Gang gik triumpherende ud af Kampen mod Løgn og Mened.

Mens Begejstringen endnu bølgede i Luften, offenliggjordes seks Dage efter Slaget et Opraab til at rejse et Mindesmærke for Dagen og Heltene i selve Fredericia. Dette Opraab er baaret af Tanken paa den nys vundne folkelige Frihed under Junigrundloven. Den første Gerning, hvortil *det frigjorte Folk* er bleven kaldet af sin højhjærtede Konge, hedder det heri, har været »Nødværgens haarde Kamp«. Og der mindes om, at *den nyfødte Frihed* er blevet indviet ved en Sejrsdag, hvor danske Mænd har kæmpet som i Valdemarernes Old. For Konge, Fædreland, Sandhed og Retfærdighed er Sværdet blevet løftet, mod Løgnens og Forræderiets onde Magter. Og paa antik Vis skildres Mindesmærket som en Votivgave, dog ikke stiftet af en enkelt, men af hele det danske Folk: »Den ædle Kamp er ført, det ædle Blod er udgydt for det hele Folk, og saaledes bør ogsaa Mindesmærket rejses, med Tak til de sejrrige Mænd og til Ham, der har lagt Styrken i deres Arm, af det hele Folk«. Ordene er værd at mindes, fordi de aabenbart atter og atter har lydt i Billedhuggerens Indre, indtil de er blevet eet med ham selv og hans Værk.

Egenlig tjener det til Ære for det nationalliberale Parti, at man vejrede det bag Opraabet. En Malkontent, Oberst August Baggesen (Digterens Søn), mente, at det hele Folk ikke burde opfordres til at sætte partielle Mindestøtter. Rejste paa Partianskuelsernes løse Grund kunde de, som han udtrykte sig, let sammenstyrte under Tidsaandens febersyge Rystelser. Det var ogsaa rigtig nok, at enkelte af Nationalliberalismens bedste Mænd stod blandt Opraabets fem Underskrivere: Universitetsprofessorerne H. N. Clausen, da Minister uden Portefeuille, og J. F. Schouw, Borgerrepræsentanternes Formand L. N. Hvidt, Nationalbankdirektør H. P. Hansen og Slesvigeren Christian Paulsen. De gik ud fra, at Københavns Borgerrepræsentation, Købstædernes Byraad og alle Landets Sogneraad vilde slutte sig til Opraabet, og af folkelige Hensyn sattes Bidragene til 1 Mark. Om den almindelige Begejstring kan der slet ikke være Tvivl; derimod nok om den folkelige Offervillighed. Da det malmstøbte Mindesmærke endelig, efter otte Aars Forløb, udstilledes i Charlottenborgs Gaard, fik Folk Adgang til at se Statuen mod at betale deres Mark, og derved »bidrage til Dækning af de tilbagestaaende Omkostninger«.

Indbyderne havde lovet at raadføre sig med kunstforstandige Mænd, naar Mindesmærket var blevet pekuniært sikret. Følgen blev, at man (19. Februar 1850) henvendte sig til H. V. Bissen og Jerichau, og bad dem hver gøre en Skitse. Da Opraabet udtrykkelig talte om Sejrsmindet som en Tak til Forsynet, var det i og for sig i Strid med Opraabets Ord, naar begge Kunstnere straks valgte Skikkelser fra den hedenske Fortid. Jerichau skitserede en Thor, »kampfærdig til Forsvar«, som han selv, mindre vel overvejet, forklarede, da Skitsen udstilledes. Thi M. Goldschmidt kunde med Rette gøre opmærksom paa, at Thor kun havde forsvaret sig een Gang, nemlig da Midgaardsormen steg op til Valhal, og da falder Thor i Kampen. Hvis en Statue af den kampfærdige Thor skulde staa udenfor Fredericia og se mod Syd, vilde det derfor være et sørgeligt Varsel.

Bissens Uffe-Skitser. Ny Carlsberg Glyptothek.

Bissen havde allerede syslet med Opgaven, inden den officielt blev stillet ham. Hans første Skitse er betegnet 15. F(ebruar) 50. Den viser Uffe hin Spage, i Brynjesærk og hjælmklædt, med Kappen over Ryg og venstre Skulder. Efter Kampen med Sakserne paa Ejderøen stikker han Skrep i Balgen. Men der var jo ikke mindste Sejrsglæde i denne Skikkelse, kun en rolig bevæget Rythme. Han skitserede da en anden Figur, livfuldere bevæget, lod Uffe med venstre Fod træde op paa en Forhøjning. Kontraposten, Liniebevægelsen gennem Skikkelsen blev derved stærkere. Kappen skød han helt bag Figuren, saa den føre, sværlemmede Yngling traadte kraftig frem i gamle Vermunds Brynje, og Vinden fik Lov at lege i Kappen. Men videre kunde han umulig komme med sin bestemte historiske Skikkelse og sit plastiske Motiv. Hvor var Sejrsfølelse og Jubel eller Tak til Forsynet i denne enlige

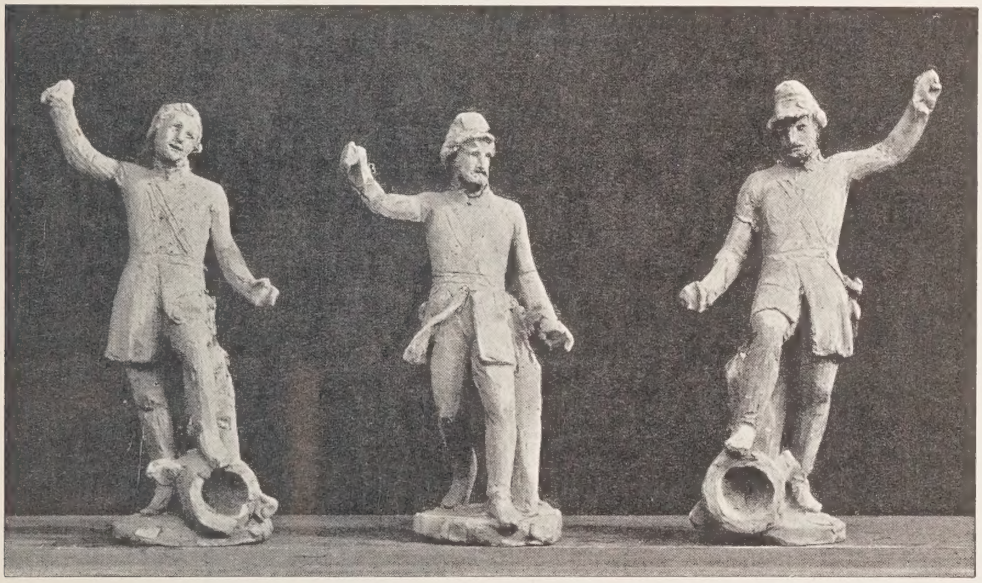
Drømmer, der lukker sig sammen efter Daaden og stikker sit Sværd i Skeden?

Og dog: i hvert Fald historisk og personligt var Valget af Uffe godt. Allerede da Saxo nedskrev Uffesagnet gjorde han det med fuld Bevidsthed om, at den spage Kongesøn var den første Bærer af Danmarks nationale Selvhævdelse overfor Tyskheden. Og Bissen forstod Uffe, som han forstod sig selv. »Det er ganske hans eget Gemyt, hvis Afbillede gjenkendes i hans . . . . Værker«, havde Kunstnerens tidligste Levnedsskildrer, F. C. Olsen, i sin Tid skrevet. Og om hvilken fremragende Menneskefremstiller gælder dette ikke. Bissen var som Uffe modnet langsomt, uhyre langsomt. Først meget sent var han, Søn af en tysk Fader og en dansk Moder, naaet til Selvbevidsthed som Dansk. Op i Trediveaarsalderen skrev han paa Tysk hjem fra Rom til sin Lærer J. L. Lund, paa Tysk ogsaa til Etatsraad Thorvaldsen (men paa Dansk til den tyskfødte H. E. Freund). Og endnu 1838 er han i Inspirationens Hede kommet til at signere sin Dronning-Dagmarskitse 20. Maertz. Som Kunstner modnedes han endda langsommere. Han var nu 51 Aar, med en betydelig Virksomhed bag sig, men nogen afgørende kunstnerisk Sejr havde han endnu ikke vundet helt for egen Regning, paavirket som han var fra Antiken og Klassicismen, fra Renaissancen og noget fra de tyske Nasarenere, han havde lært at kende i Rom.

Alligevel egnede Uffe-Skikkelsen sig ikke til Mindesmærke for Fredericiaslaget. Den var ikke folkelig, som det udtrykkelig forlangtes, d. v. s. almenforstaaelig. Hvormange Almuesfolk kunde monstro forstaa, hvad det var for en Figur? Og selv naar Navnet blev skrevet ved den, og en mundtlig Forklaring fulgte, var det endda vanskeligt at opfatte den just som det kunstneriske Udtryk for Fredericiaslaget. End ikke Motivet kunde fremstilles klart. I hvert Fald er det i vore Dage opfattet, som drog Uffe sit Sværd af Skeden. Og Figurens Liniemotiv er kun udvortes begrundet. Thi hvad træder Uffe under Fode? Desuden vidste Kunstneren, at Uffe stod alene mod to Fjender, mens vi ved Fredericia — efter de danske Opgivelser — havde været 19 mod 14.

Der er Overlevering for, at det var Høyen som fik Bissen til at konkurrere med et Billede af den danske Landsoldat; dette er sikkert rigtig. Ganske vist bruste den Virkelighed, Kunstneren skulde forherlige, udenom ham, eller som Høyen senere skrev: han blev grebet af »den folkelige Følelse, som begyndte saa mægtigt at røre sig«

i 1848. Han blev fri Mand i et frit Land. Han læste om, hvordan den folkelige Frihed havde bestaaet Ildprøven, han saa de sejrrige Soldater i København under Vaabenhvilen, omkring ham lød bestandig Visen om den tapre Landsoldat. Men derfra og til at kaste sig midt ud i Virkeligheden hørte større Vovemod, end der hidtil havde ligget i hans Sind. Han maatte bryde med Aarhundreders Hævd og



Bissens Skitser til Landsoldaten. Ny Carlsberg Glyptothek.

med sin egen Fortid som Kunstner. Den kunstneriske Tanke, han gav Udtryk i »Landsoldaten«, falder derimod paa det nøjeste sammen med hans ildfulde og veltalende Ven Høyens daværende Anskuelser om samtidig Kunst. Ydermere har Høyen selv antydet det for enhver, der forstaar at læse, naar han (i Ill. Tidende 1860) skriver, at da man efter Fredericiaslaget ønskede et Billede af den tapre danske Landsoldat, »gik Bissen uden Betænkning ind paa at udføre en saadan Figur«. Men i Opraabet staar der ikke et Ord om dette Ønske, og fra først af søgte Bissens Tanke i en helt anden Retning. En maa altsaa have forebragt Kunstneren dette Ønske, og det kan kun være Høyen, den eneste Mand for hvis Dom Kunstneren bøjede sig ubetinget, og paa hvem han stolede. Hvor Høyen senere taler om Statuen er det ogsaa tydelig, at han ligesom havde Andel i den. Den er hans egen Kunstopfattelse i Bronce.

Bissens første Skitse til Landsoldaten viser, hvor meget det

folkelig set hjalp ham, at han fik Virkeligheden under sig. Hovedlinierne er de samme som i den sidste Uffeskitse. Men venstre Bens Bevægelse, og dermed hele Skikkelsens Løftelse og Begejstring, er her motiveret. Infanteristen sætter Foden op paa en af de otte Stykker 168pundige Mortérer, der hørte til Krigsbyttet fra Slaget. Nutidens Vaaben, Gevær og Bajonet, gjorde ogsaa, at Overkroppen var fri. Han fik Hovedet i Vejret til et Hurra og højre Haand op til at svinge Felthuen. Nu var det Sejr! Vist uden at ane denne Skitses Eksistens skrev Goldschmidt senere, at hvis Landsoldaten havde svunget sin Hue, »vilde det blevet et vildt eller raat Hurra«. I hvert Fald tjente det Figurens kunstneriske Karakter, da Bissen i de to følgende Skitser lod Soldaten beholde Felthuen paa Hovedet; det satte ligesom Laag paa Begejstringen. Den ene viser Soldaten i hastig Gang. Men Bissen erkendte aabenbart, at Skikkelsen ikke gengav den rolige og fro Sejrsfølelse, han ønskede. I den anden byttede han den stærke Kontrapost over fra venstre til højre. Men han fik hverken Ro eller plastisk Ligevægt over Skikkelsen. Mortéren blev en Tønde, Soldaten skubber til med Foden, Kontraposten en Balancering.

Unægtelig var hans endelige Konkurrencearbejde, som han signerede 12. Marts 50, baade festligt, roligt og sikkert, sammenlignet med alle de tidligere Forsøg. Her er baade Mortéren under Foden, Geværet i venstre Haand og Felthuen paa Hovedet. Men den fyrige Kontrapost blev mildnet gennem Overkroppens Ro og det opadvendte Aasyn, og Løftelsen og Begejstringen ligesom funkler over hans Hoved med de spredende Bladkviste paa Bøgegrenen, som han løfter med en rund Bevægelse. Mortérens Munding vender fremad. Han staar altsaa ikke med Front mod Fjenden. Han er paa Tilbagevejen efterat have slaaet Fjenden paa Flugt, og sætter for Hjemgaaende Foden paa Skytset. Thi, som en Frivillig fra Fredericia-Slaget oplyste i »Nord og Syd«, det var »et temmelig almindeligt Syn, at de *tilbagevendende Soldater* vare smykkede med Bøgegrene fra Erritsøskove« Sydvest for Byen. Skikkelsen er vendt mod »Ham, der har lagt Styrken i hans Arm«.

Baade Bissens og Jerichaus Skitser saas paa Charlottenborg ved anden Ophængning. Om Valget mellem dem kunde der ikke være Tvivl. Alene Kombinationen Jerichau og Thor er paafaldende: det svajende Siv og Billedet paa hedensk-nordisk Mandhaftighed. Trods sart og delikat Formbehandling er Thor da ogsaa en uselvstændig

Figur. Dens plastiske Hovedmotiv er taget fra en antik Herkules-Statue (den farnesiske); højre Skulder og Arm med Mjølner samt

Konkurrenceskitsen. Ny Carlsberg Glyptothek.

Dyrehuden om Lænder og Baghoved er laant fra Fogelbergs Thorstatue, der var gjort i Rom nogle Aar tidligere. Efter Udstillingens Slutning indbødes 150 Mænd, som havde været mer eller mindre virksomme for Sagens Fremme. Det tyder ikke paa nogen paafaldende Interesse, at kun 92 mødte den 17. Juni i Hofteatrets Forhal. Her gav H. N. Clausen Oplysning om de indkomne Bidrag og bad

de Tilstedeværende vælge mellem de to Konkurrenceskitser. Paa Bissens faldt 73, paa Jerichaus altsaa kun 19 Stemmer.

Bissen fik nu Opfordring til at gøre Mindesmærket, og i Vinterens Løb modellerede han i sit Værksted i Materialgaarden Statuen i naturlig Størrelse, halvt saa stor som den skulde være til selve Mindesmærket. To Bønderkarle og Rekrutter fra Københavns Omegn skiftedes til at staa for ham, og 1851 sendtes Figuren i Gibs til Foraarsudstillingen. Han forærede den senere til Kunstmuseet, men ved Kristiansborgs Brand gik Underdelen tabt. Overdelen, et friskt og beaandet Arbejde, har Karl Madsen fremdraget. Vilh. Bissen reparerede sin Faders Værk og føjede Underdelen til efter Broncestatuen i Fredericia, og Sommeren 1913 traadte Statuen sejrrig frem paa Brystværnet foroven i Museets Forhal. Denne Statue viser, hvor haardt Kunstneren har arbejdet, med sine Rekrutter og sig selv. Soldaten *staar* ikke længer med venstre Fod paa Mortéren; han træder op paa den. Og han hæver ikke længer Bøgegrenen; han løfter den over sit Hoved med en festlig og højtidelig Bevægelse. Al Uffe-Tunghed er overvundet. Fasthed og Ro er forenet med Begejstringens lette Bølgen.

Om selve Mindesmærket er at melde, at efterat Metalstøber C. F. Holm havde støbt den kolossale Statue, blev den stillet paa den simple Granitsokkel paa Pladsen indenfor Prinsens Port i Fredericia, og Ni-Aarsdagen for Slaget afsløredes Mindesmærket. Orla Lehmann, Amtmand over Vejle Amt — hvortil Fredericia hører — holdt Festtalen. Ploug havde skrevet Sangene.

Naar det heri hed:

> Men Folket, for hvem han stred og blødte,
> Det skænker ham nu hans Løn;
> Det reiser som Seiersmonument
> Et Billede af sin Søn,

var den store, begejstrede Folkemængde sikkert enig med Digteren. Og det lader sig jo ikke benægte, at Opraabet til at rejse Mindesmærket var rettet til hele det danske Folk. Men vi har ingen andre Midler til at konstatere, om Folkets store Helhed fulgte Opfordringen, uden netop Digterens Ord.

II

I sin Tale sagde Orla Lehmann, at Mindesmærket ogsaa var folkeligt i »Udførelse«. Hvis der med dette lidt dunkle Udtryk menes, at Bissens Statue ikke har fremmede, fornemme Ahner, er det urigtigt. Statuens plastiske Hovedmotiv, den stærke Kontrapost som opstaar derved, at Skikkelsen sætter venstre Fod op, stammer netop fra den store, gamle, fremmede Kunst. Dog ikke fra Antiken. Der kendes ingen antik Statue med denne Kontrapost. Antiken havde derfor ikke vedkendt sig den Apollonstatue, Raffael har malet i den ene Niche i »Skolen i Athen«. Kontraposten var indført i moderne Billedkunst af Højrenaissancens store Kunstnere. Michelangelo har den flere Gange, f. Eks. i den ene af »Slaverne« til Julius II's Gravmæle. Men i Bissens Kunst er der ingen Spor af Indflydelse fra Michelangelo, saadan som det er Tilfældet med den menneskelig og kunstnerisk saa højst modtagelige H. E. Freund. Paa hans omtumlede Lucasstatue i Slotskirken er det højre Ben en (lidt mat) Studie over det tilsvarende Ben paa Michelangelos Moses, hvad Victor Freund rigtig har set. Statuen er forøvrig som Helhed stærkt paavirket af Johannesfiguren i Andrea del Sartos Billede »Madonna delle Arpie« i Uffizierne. Derimod elskede og beundrede Bissen Raffael, den ypperste Plastiker blandt Højrenaissancens Malere. Hans første Biograf antyder det. Saa stærkt blev Bissen som Ung i Italien grebet af de florentinske Præraffaeliter, at han senere tilstod, »at ingen Maler efter Raphael siden den Tid har kunnet fængsle ham«. Og hans franske Biograf bekræfter det. »Blandt Malerne valgte han Raffael til sin Mester, og beundrede ham uden Forbehold« skriver Eug. Plon. Det mærkes ogsaa i hans Kunst. Samtidig med at han arbejdede paa Landsoldaten, udgik fra hans Værksted Relieffet til Krigergraven i Fredericia. I Reliefbehandlingen er det Bissens selvstændigste Arbejde, og i al dets Jævnhed og Stilfærdighed er det Kunstnerens mest gribende Værk. Men Kompositionens store Træk har han nænsomt laant fra Hovedgruppen i Raffaels Kristi Gravlæggelse i Villa Borghese. Dog de afsluttende Linier foroven, der gør Gruppen saa stille, tilhører ikke Raffael.

For en Billedhugger maatte »Skolen i Athen« være en uudtømmelig Guldgrube. Thi det er — foruden Raffaels skønneste Rumfremstilling — hans Mesterværk som Plastiker. Her, lige i For-

grunden tilvenstre, er Landsoldatens Kontrapost. Det er »Demokritos«, som Skikkelsen kaldes, den sarkastiske Filosof, som med den aabne Bog støttet paa venstre Knæ sætter venstre Fod op paa en firkantet Plint. Ogsaa senere, i en af Skitserne til Mosesstatuen foran Frue Kirke, har Bissen anvendt denne Kontrapost. Men fra

Raffaels Kristi Gravlæggelse.

den opad pegende Platon laante han højre Arm og fra Aristoteles venstre Haands Greb om Lovens Tavler.

Bissen havde dog allerede set Landsoldatens Kontrapost før han kom til Rom. Efter som ungt Menneske at have vundet Akademiets store Guldmedaille, og dermed Rejsestipendiet, drog han først (i December 1823) over til sine Forældre i Slesvig By, og efter et Par Maaneders Hvil her videre til Berlin, »hvor han saae Billedhuggeren Rauchs Arbejder«. Oplysningen stammer fra Olsen, som naturligvis atter har den fra Bissen selv. Men den danske Billedhugger maa ogsaa have gjort sin ældre tyske Kaldsfælles personlige

Bekendtskab. Thi da Rauch om Sommeren 1845 var her i København for at besøge sin Ungdomsven fra Rom, Bissens Lærer J. L. Lund, med hvem Rauch stadig brevvekslede, opsøgte han ogsaa Bissen. Den navnkundige tyske Billedhugger var Kristian VIII's Gæst. Paa Amalienborg fandt han til sin Overraskelse et af sine egne Ungdomsarbejder: en Marmorbyste, han 1810 havde gjort i Napoli af hin Erkebiskop af Tarent, Monsignore Capecelatro, som

Relieffet fra Krigergravmælet.

havde solgt sine — ægte og falske — Antiker til Kristian VIII. Forøvrig var det udtrykkelig gjort Bissen til Pligt at opsøge Rauch i Berlin. I den, smukt og hjærteligt skrevne, Instruks Akademiet medgav ham ved Udenlandsrejsen, hedder det: Deres Rejse gaar for det første over Berlin, hvor De er anbefalet til Directeur Schadow og Professorerne Rauch og Wach. Rauch var ligesom Bissen udgaaet fra Klassicismen, men de moderne Opgaver, der stilledes ham efter Befrielseskrigen, tvang ham ud paa Virkelighedens Grund. I hans Værksted kunde Bissen lære at kende Gibsmodellen til Feltmarschal Blücher, Napoleons Overvinder, Sejrherren fra Belle-Alliance; den blev i Februar 1824 bragt til Støberiet og senere opstillet paa Operapladsen i Berlin. Denne Figur, den første Statue af Virkelig-

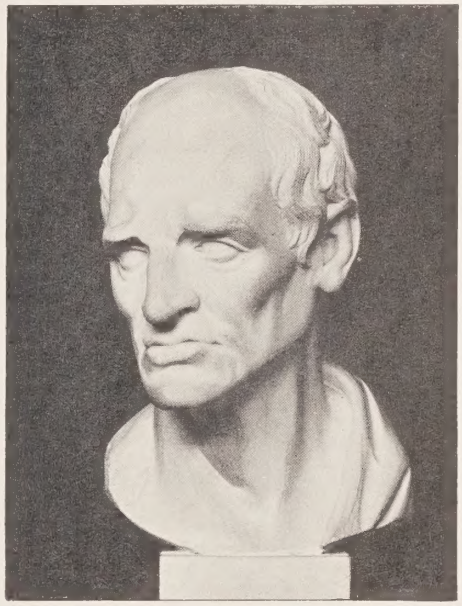
heden Bissen overhovedet havde set, maa han have husket, da han 25 Aar senere selv skulde gøre et Sejrsmonument.

Allerede den ene af hans Uffeskitser har Blücher-Statuens Kontrapost, og allerede den første Landsoldatskitse fik, ligesom Blücherstatuen, Belejringsskytset skudt ind under venstre Fod. Men Aanden og Meningen i de to Figurer er unægtelig forskellig. Marschall Vorwärts er en trodsig og truende Silhuet, spænstig og krummet som en Staalklinge. Han har Fjenden foran sig, thi Haubitserens Munding vender bagud. Venstre Arm er til Parering hyllet i Rytterkappen, der er kastet over Husaruniformen, og Skikkelsens Fortættethed udløses i Sabelspidsen. Det er, hvad man i gamle Dage vilde kaldt en *Fortitudo*, et Billede paa mandig Tapperhed. Men Landsoldaten er ikke blot mandig Tapperhed; den er ogsaa Sejren, *victoria*, Fromheden, *pietas*, og Freden, *pax*. For Klassicismen, der i Kunsten blot gennemførte et enkelt Begreb ad Gangen, vilde Opgaven krævet mindst fire Statuer. Men saadan som Bissens Statue var opstaaet, bares den af mange forskellige Stemninger: Sejrsjubel, folkelig Løftelse, Taknemlighed, politiske og sociale Strømninger. Og det er Kunstnerens Ære, at han har kunnet gøre sig til Tolk for alt det, der antydedes i Opraabet. Gevær med Bajonet og Bøgegren peger begge skraat frem i samme Retning, men Bøgegrenen er øverst; og det modige Sving gennem Skikkelsen fortsættes gennem den løftede Arm, men det spreder sig mildt med Bladene. Og Statuen er ingen Silhuet. Det er en varm og frodig Skikkelse, der udfolder sig til alle Sider med kraftige, smukke og afvekslende Linier.

»Demokritos«.
Udsnit af »Skolen i Athen«.

Der førtes i Berlin paa Bissens Tid en hidsig Debat om Beret-

tigelsen af det historiske — d. e. Samtidens — Kostyme i Billedhuggerkunsten. Schinkel vilde overhovedet ikke akceptere anden Dragt end den ideale og klassiske. Schadow mente, at det historiske Kostyme kun kunde bruges til Smaafigurer. Hvis det anvendtes paa Kolossalfigurer, vilde det »forekomme Efterslægten latterligt«. Efterslægten er snarest af den modsatte Anskuelse. Thi Sandheden er nok den, at Datiden kendte bedst den karakterløse Andenhaands-Draperibehandling i antike Kopier; om den vidunderlig fyrige og friske Behandling i græske Originaler vidste man ikke videre Besked. Og det er naturligvis et haardere Arbejde for en Billedhugger selv at skabe Stil af Virkeligheden, end at gaa Traditionens Vej.



Rauchs Marmorbyste af Monsignore Capecelatro. Kunstmuseet.

Rauch foretrak det klassiske Kostyme for Virkelighedens; men det sidste blev ham paatvunget. Dog forbeholdt han sig Anvendelsen af en klassisk foldet Kappe. Den har han ogsaa kastet over Blüchers Husaruniform. Og han forkastede »principielt *enhver* Hovedbeklædning«, naar den fik Indflydelse paa Panden eller skyggede for Øjnene. Blücher er da ogsaa barhovedet paa Slagmarken, og Filosofen Kant i Königsberg — Rauchs ypperste Portrætstatue — holder sin Hat i Haanden mens han diskuterer. Man vilde dog nødig undvære Virkningen af Friedrich II's opkrampede Hat paa Rauchs Rytterstatue for Enden af Unter den Linden.

Undertiden skildres det, som havde det været Bissen en Pine at klæde sin Landsoldat i Datidens Uniform. At dømme efter Resultatet var det ham kun en Støtte. Figur og Klæder er blevet eet i hans Kunst. Det er saaledes værd at mærke, hvor godt de krydsende Bandolerer over Brystet tjener til at samle og fortætte Virkningen af Skikkelsen. Og en Enkelthed som Stroppen, der løfter sig over højre Skulder, fremhæver det kække Tilløb. Hvad der ikke er lykkedes i Behandlingen, som det noget matte Foldekast

ved højre Hofte, eller Trøjens døde Klæben sig til venstre Laar, eller de smaalige Rynker paa højre Arm, skyldes dels Mindelser om Antiken, dels at Kunstneren ikke har kunnet omforme Virkeligheden; men Skylden ligger ikke i Kongens Klæ'er. Derimod staar Rauchs Figur bedre i Bronce end Bissens. Kunstneren havde ikke synderlig Sans for det endelige Materiale. Hans Stof var Leret. Man føler det endnu stærkt i Kunstmuseets Gibsmodel.

Rauchs Blücher-Mindesmærke. Efter lille Bronce-Gentagelse i Rauch-Museet i Berlin.

Weilbach har rigtig set, at Bissen havde en egen Evne til at antyde Omgivelserne gennem sine Billeder af Virkeligheden. Hans Oehlenschläger, hans Frederik VI, Fru Heiberg, H. C. Ørsted er tænkt i ganske bestemte Omgivelser, som de fører med sig. Landsoldaten er en Skærsommer-Skikkelse. Over den veksler brede Lysflader med Skygger: sorte og truende i Mortérmundingen, kraftige fra Trøjen, lettere fra Skægget ned over Halsen, skarpe og bestemte i Munden, lettere og blødere fra Felthuen over Panden. Statuen er som modelleret ind i Sommerdagens Solskin og Skyer. Og ogsaa paa anden Vis hører Skikkelsen sammen med Omgivelserne. Den træder ud fra dem, deres Jubel løfter den, fylder den med stille, højtidelig Begejstring, faar de store Øjne til at lue, lader Hurraraabet fødes paa dens Læber. Omkring den er et Folk i Vaaben. Og dog, saa dansk denne Skikkelse er i Aand og Mening: den deler Kaar med det ypperste i dansk Kunst. Den kunstneriske Spire er hentet fra Udlandet; men den har faaet Vækst og har udfoldet sig i dansk Jord.

III

Først efter Reformationen fremstilledes her i Danmark ved Billedhuggerkunstens Hjælp Begreber og almenmenneskelige eller kristelige Følelser. Men mer end til vedtægtsmæssige Attributer naaede man ikke under Renaissancen. Om denne eller hin Kvindeskikkelse i opslidset Gevandt fra et Gravmæle eller Epitafium skal betyde Standhaftighed eller Tro, Retfærdighed eller Haab er ikke til at afgøre, naar Attributerne — Søjlen, Korset, Vægtskaalen eller Ankeret — i Tidens Løb er forsvundet. Baroken derimod forsøger gennem Linier og Bevægelser og Aasynenes Udtryk en virkelig Figurkarakteristik. Men den er gærne for veltalende med sine Figurer, bruger Stemmen saa stærkt, at den knækker over i det parodiske. Man stoler ikke paa Følelsens Ægthed. Det kommer ogsaa af, at Hovedrollerne ofte er betroede umyndige Børn. Den stræber efter at røre hurtig, men ikke at røre dybt. Det er Berninis og Franskmændenes livfulde og paagaaende Kunst, som baaret af plumpere Hænder har erobret Barokens talrige Gravmæler i danske Kirker. Mod disse Overdrivelser var det, at Klassicismen reagerede. Antikens Maadehold, dens Sans for de plastiske Udtryksmidler blev den eneste Maalestok for Billedhuggerarbejdets Værdi. Hvis Winkelmann har Ret i, at Antiken ikke fremstillede Guder og Helte med kryd-

Bissens Landsoldat i Fredericia.

sede Ben, skriver en datidig dansk Kritiker en Smule uforsigtigt, kan man bebrejde Hr. Weidenhaupt, at han har fremstillet sin Minos saaledes. Men skønt Wiedewelts og hans Samtidiges Plastik ikke virker overdreven, kniber det unægtelig med det udtryksfulde.

Det er Thorvaldsens uomtvistelige Ære, at han ud fra Antikens plastiske Udtryksmidler ved let Formkarakteristik, ved Bevægelse og Linier skabte en Verden af udtryksfulde, fuldt forstaaelige Skikkelser. Det er den Arv, Thorvaldsen har skænket sine Kaldsfæller. Og den kunstneriske Jævnhed og Ærlighed, som Høyen regner for Thorvaldsens danske Egenskaber, blev gennem flere Slægtled Grundlaget for dansk Billedhuggerkunst, og er ogsaa Grundlaget for Bissens Landsoldat. Men ellers er Landsoldaten Bissens første afgørende Brud med den Retning, Klassicismen, Thorvaldsen tilhørte. Fordi, som Høyen skrev, »det gjaldt her om uforbeholdent at slutte sig til Virkeligheden«. Virkeligheden var mægtigere end den klassiske Kunst. Men just derved skabtes der for Bissen lignende Vilkaar som for græsk Kunst. Thi græsk Billedkunst er ikke Efterklang, f. Eks. af ægyptisk. Den er, paa lignende Maade som Landsoldaten, just en billedmæssig Omformning af Virkelighed og en Udformning af Samtidens Forestillinger.

Bag Bissens Landsoldat ligger det 19. Aarhundredes nye og smukke Tanke, at Billedkunsten skulde inddrage nyt Land Den skulde ikke længer — som i de foregaaende Aarhundreder — være en Luksus for de Rige og Fornemme, som paa Forhaand mødte med Kendskab til den store fremmede Kunst. Den burde være umiddelbart forstaaelig for hele Folket, for alle dem, som Frihedsbestræbelserne drog opad mod Kundskab og Magt. Ogsaa andre Steder brugtes om en saadan Kunst Ordet: national. Men den Sag, der ligger bag Ordet, er næppe nogetsteds saa fyldestgørende forklaret som her i Danmark. Thi Ordet national, saadan som det bruges om Kunst, har en dobbelt Betydning, et Dobbeltaasyn. Det ene vender udad mod Publikum, det andet indad mod Kunstneren. Nationen er jo det hele Folk, national vil altsaa sige folkelig, og Høyen bruger i sit navnkundige Foredrag fra 1844 atter og atter dette Ord. I Kraft af sine Emner burde Billedkunsten være folkelig, forstaaelig ogsaa for Menigmand. Den er, siger han et Sted, en kostelig Gave, rig paa Nydelse, rig paa Dannelse, ikke alene for Overklassen, »men for hele Folket«. Og han mente, at

»for den vil Almuesmanden have sin Skjærv tilovers«. Har han i saa Henseende lidt Skuffelser, har han i hvert Fald ikke røbet det. Tværtimod; mange Aar senere forsømte han ikke at minde om A. V. Moltkes Statue i Bregentved Have: vi se, at Bønder have skudt sammen og rejst en Herremand, som de holdt meget af, en smuk Broncestatue ude paa hans Gods.

Men Folkeligheden er kun den ene Side af det nationale, den Side der vender udad og er knyttet til Emnet. Den anden Side, som udelukkende har med Kunstneren at gøre, er Fordringen paa Danskhed. Siden Middelalderen var det ikke krævet af Billedkunsten, at Menigmand skulde forstaa den, og det var overhovedet aldrig nogensinde tidligere fordret af en Kunstner her i Landet, at han i sin Kunst skulde vove at være dansk. Landsoldaten blev Bissens første Svar paa de nationale Krav. For Historikeren, der ønsker at forstaa Fortiden — og det samme gælder forøvrig ogsaa om Nutiden — er det af afgørende Betydning at lære de forskellige Tiders Maalestok at kende. For Klassicismen var, som allerede sagt, Antiken Maalestokken. For Frihedstiden i Danmark blev Maalestokken det nationale, Folkelighed og Danskhed. Derfor enedes Frihedstidens Digter, Ploug, dens folkelige Helt, Lehmann, og dens Kunstdommer om at hilse Landsoldaten som det ypperste Værk af dansk Billedhuggerkunst fra Samtiden. Derfor var det ogsaa, at Orla Lehmann ikke vilde give en Skilling til at faa Bissens A. S. Ørsted-Statue hugget i Marmor. Thi vel var Ørsted en dansk Mand, et ædelt Menneske, en dybsindig Tænker og lærd Skribent, men han var »ikke sit Folks høihjertede og characteerfaste Talsmand«.

Høyen mente, at Emner fra Nordens Fortid egnede sig til at faa Folket i Tale. Hans Ven Bissen maa have ment det samme. Thi da han begyndte paa Fredericia-Mindesmærket, brød han med sin klassicistiske Fortid, opgav hele den antike Garderobe, forlod Syden og slog sig ned paa Ejderøen, hvor Dansk første Gang havde overvundet Tysk. Men han maa have set, at det olddanske alligevel ikke kunde forstaas af Menigmand. Han klædte saa sin Uffe i Infanteristens Uniform og lod ham svinge den danske Bøgegren. Det var første Gang Billedhuggerkunsten i Danmark forsøgte at tale Dansk, saadan som nu moderne Dansk er, let farvet af Fremmedord.

Fra enkelte Sider skumledes der over, at en Sejr skulde for-

herliges ved Billedet af en menig Soldat. Allerede i Bülows Rapport hed det, at Officierer og Menige have kappedes om at overtræffe hinanden i Tapperhed og Fædrelandssind. Og med tørre Tal blev det senere paavist, at der var faldet forholdsvis flere Officerer end Menige, vel forstaaeligt, da Officererne i Spidsen for Soldaterne maatte storme Fjendens Skyttegrave. Der er i Virkeligheden ogsaa noget ensidigt ved et Billede af en menig Soldat som Mindesmærke for en bestemt Sejr. Kunstneren maa selv have følt det. Mens han arbejdede med Statuen, udvidede Opgaven sig for hans Blik. Da Konkurrenceskitsen udstilledes, kaldte han den i Katalogen »Den danske Landsoldat, som efter Kampen ved Fredericia seirende svinger en Bøgegren, idet han sætter Foden paa et Stykke af det erobrede Beleiringsskyts«. Men da Modellen næste Aar var færdig, kaldtes den i Katalogen blot: Den danske Landsoldat efter Seiren. Forarbeide, bestemt til at udføres i den dobbelte Størrelse, som Mindesmærke for vore Krigere i Aarene 1848-1850. Det var altsaa ikke længer et Mindesmærke alene om Fredericia-Slaget. Landsoldaten var blevet et Billede af et sejrrigt Folk i Vaaben. Den skulde blandt andet minde om en af den folkelige Friheds første Gerninger, Indførelsen af almindelig Værnepligt, ved Loven af 12. Februar 1849.

Ogsaa andensteds er i bevægede Tider Billedhuggerkunstens Værker blevet opfattet som politiske Mindesmærker. Florentinerne stillede saaledes Donatellos Broncegruppe af Judith og Holofernes op foran deres Raadhus som Tegn paa Generhværvelsen af den politiske Frihed. Senere kom de i Tanker om, at Friheden dog var mindre vel forvaret i en ung Kvindes Hænder. Gruppen blev da fjærnet, og i dens Sted sattes Michelangelos Marmorkolos af David. Hans Ynglingeharme skulde være en evig Trusel mod Voldsherredømmet. Bissen selv har ikke udtalt sig offenlig om Landsoldaten paa anden Maade end gennem Charlottenborgs Kataloger, men Høyen har aabenbart taget Ordet for ham, da han 1860 gav en Oversigt over Bissens Manddomsgerning. Den folkelige Følelse, skrev Høyen, som begyndte saa mægtigt at røre sig, greb ogsaa ham og blev for ham en kraftig Spore til at løse de nye Opgaver, som bleve ham overdragne, eller som han selv valgte sig. Og naar Orla Lehmann hævdede, at Landsoldaten var udsprunget af den danske Grundlovs Aand, kunde han henvise til det Opraab, der havde fremkaldt Statuen. I sin Tale ved Afsløringen tog Lehmann

Landsoldaten til Indtægt for Fyrrernes nationalliberale Politik. Den var et Æreminde for det frigjorte danske Folk, der under Treaarskrigen havde bestaaet Ildprøven. Bissen var selv tilstede. Han kunde have opponeret mod Lehmanns Opfattelse. Han gjorde det dog ikke, thi han har vel i sit stille Sind indrømmet, at Nationalliberalismens veltalende Fører gav Ord til de Tanker og Følelser, der havde behersket ham selv, da han, ud fra de fem Mænds Opraab, skabte Landsoldaten.

FRANCIS BECKETT

EUGÈNE DELACROIX
PROTESTEN I VERSAILLES

Eugène Delacroix, der var Søn af en af Mændene fra den store Revolution, en af dem, som dømte Ludvig XVI til Døden, en af dem, som Royalisterne kaldte for Kongemorderne, blev selv paa Kunstens Omraade en udpræget Revolutionsmand. Han brød ubetinget med alt det, der i den havde sin Rod i det 18de Aarhundrede og Ny Klassicismen. I sit Emnevalg var han i fremtrædende Grad Romantiker, ret et Barn af sin Tid, med dens Forkjærlighed for dramatiske Motiver, ofte med en kraftig Tilsætning af det grufulde, saaledes som det viser sig i en Række af hans berømteste Billeder, — Don Juans Skibbrud, Medea, Den 29de Juli, Konstantinopels Erobring, Rebekkas Bortførelse, Hesiodors Uddrivelse af Templet og mange flere. — Men det der gav ham hans blivende Betydning og gjorde ham til den store Foregangsmand for den moderne Malerkunst, var ikke hans Emnevalg; det var selve Løsningen af de Opgaver, han gav sig i Kast med. Delacroix var i Besiddelse af en vidunderlig frodig, nyskabende Fantasi. Hans Energi var ubøjelig. Han kunde sætte et mægtigt Arbejde ind paa at finde et lødigt Udtryk for sin personlige Opfattelse, han var Individualist par excellence. Hans Penselføring var næsten altid sikker og karakterfuld, ofte inspireret. Fremfor alt opdyrkede han den maleriske Side af sin Kunst. I Paolo Veroneses og i Rubens Arbejder søgte han i særlig Grad koloristisk Vejledning. I sine bedste Billeder var han dog ogsaa i denne Henseende udpræget sig selv. Der kan være noget dystert, men der er altid en mættet Harmoni i hans Farver. Paa en sex Maaneders Tur, som han i 1832 foretog til Algier og Marokko modnedes i en mærkelig Grad denne Side af hans Kunst. Efter hans Hjemkomst gav det sig mangfoldige pragtfulde Udslag, ganske særlig bør maaske i denne Forbindelse nævnes det bekjendte Billede »Algierske Kvinder i deres Værelse«.

Delacroix var ikke Naturalist i moderne Forstand. Hans Billeder var ikke Kopier af Naturen. De bundede i et Utal af Studier og Iagttagelser, men de fødtes som Digterværker, de var Erindringens og Fantasiens Børn, de var udsprungne af en vidunderlig Evne til Indlevelse i Emnet.

Til sine mange Historiebilleder har Delacroix kun i meget faa Tilfælde taget sine Motiver fra den moderne Tid. Der er vist egentlig ikke flere end efternævnte fire — Masakren paa Chios, Den 29de Juli, Protesten i Versailles og endelig Boissy d'Anglas. Blandt disse Arbejder indtager Protest-Billedet en Særstilling, dels ved at det er en verdenhistorisk Begivenhed, der skildres, og dels ved at dets Handling er blottet for det grufulde. I Masakren er man derimod midt i Krigens Rædsler. I den 29de Juli hyldes Barikadekampenes bloddryppende Heroisme. Til Boissy d'Anglas er Emnet hentet fra et af den store Revolutions mest dyriske Optrin.

Maaden, hvorpaa Delacroix har behandlet det berømte Møde mellem Mirabeau og Dreux Brézé ved Protesten, er, trods Billedets relativ rolige Holdning, betegnende for ham. Man føler den store Explosion nærme sig. Det er det afgjørende Brud mellem Folket og Kongemagten, han har villet skildre. Det er Folkebølgen, som rejser sig; den mægtige, løsslupne Folkekraft, som snart i sin frygtelige Vælde skulde styrte det gamle Frankrig over Ende.

Den 23de Juni 1789 havde Kongen sammenkaldt »Les Etats Généreaux« til et højtideligt Møde, paa hvilket han bød, at hver Stand skulde danne sit Kammer. Han bød desuden, at hver Stand skulde paabegynde Arbejdet den næste Morgen. Efter at have hævet Mødet forlod han med sit kongelige Følge Forsamlingen i Forventning om, at den vilde lyde hans Bud. Adelen og Gejstligheden fulgte det. Men Tredje Standen, som nylig havde konstitueret sig selv som Nationalforsamling blev tilbage. Marquisen af Dreux Brézé, Kongens Ceremonimester, kom da, ledsaget af kongelige Ceremonidrabanter, og erindrede Forsamlingen om Kongens Befaling. Det blev den Gnist, som frigjorde de bundne Kræfter. Mirabeau, den fødte Hersker, Athleten med Tordenstemmen udslyngede sin Protest »Gaa! sig Deres Herre, at vi er her i Kraft af Folkets Vilje, og at vi kun viger for Bajonetterne«. Det blev Ouverturen til den store Revolution.

Delacroix har samlet de Deputerede til Venstre i Billedet. Alle er de efter Kongens Forskrift klædte i sorte Dragter med hvide Ja-

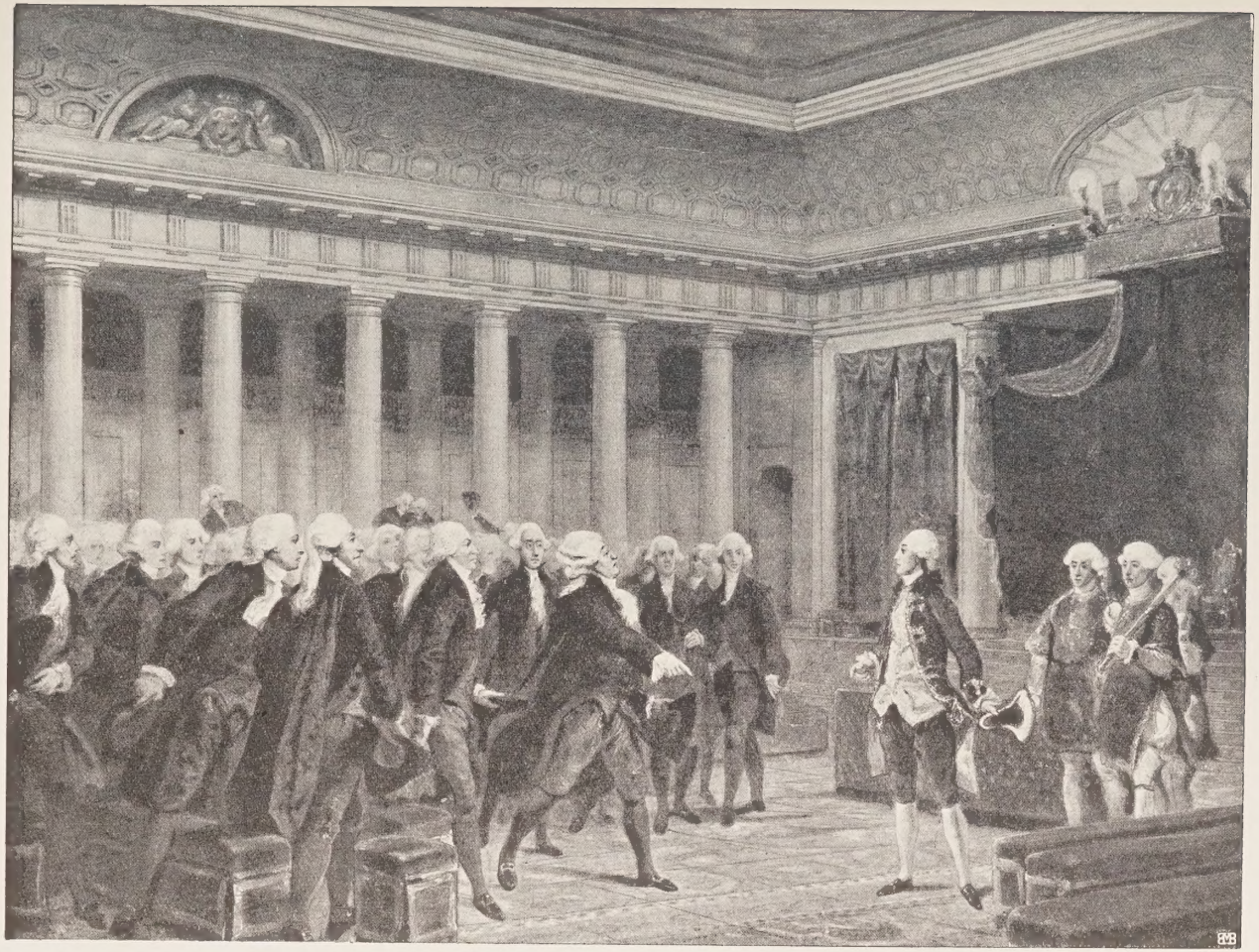
bots. Mirabeau skrider maalbevist frem og river Forsamlingen med sig. Til Højre staar Ceremonimesteren, en Adelsmand, en Verdensmand, der desværre for ham er ganske uden Forstaaelse af det, som foregaar. Modsætningerne, som mødes, er absolute. Paa den ene Side de Deputeredes kompakte Masse med voldsom Fremdrift. Paa den anden Side Repræsentanten for de arvede Rettigheder, hvis Besiddelse ikke i mindste Maade er underbygget gjennem eget Arbejde. Det eneste han har at støtte sig til er den pragtfulde, men ganske tomme Tronstol og tre lunkne Drabanter. Sammen med Arkitekturen danner disse mere underordnede Figurer og Ting en rolig Baggrund, som understreger den vældige Energi, der er i Færd med at udløse sig.

Tegningen eller om man vil Penselføringen i Billedet er navnlig for de Deputeredes Vedkommende mærkelig frisk, ja, man fristes til at sige elegant; Stregen er spænstig, og de mere fremtrædende Skikkelser er udmærket individualiserede. Ogsaa Billedets Farveholdning rummer vidunderlige Partier. Her er det ligeledes de Deputerede, som dominerer. Deres sorte Dragter, der spiller i et Utal af sorte, hvide og graa Nuancer, danner en rig fuldtonende Harmoni, som malerisk set behersker Billedet, og som paa en meget virkningsfuld Maade understreges af Parykkernes hvide Masse, af Tronbaldakinens mættede blaa, og af Bænkenes skarpe røde.

Det svageste i Billedet er Salens Arkitektur. Baade Søjler og Loft staar underlig nøgternt, Motivet er her paafaldende lidt malerisk uddybet. Man spørger uvilkaarligt om Grunden. Skyldes det, at Salens klassiske Arkitektur stod Delacroix, der sværmede for Gothiken, saa fjernt, at han ikke kunde afvinde den tilstrækkelig Interesse? Eller skyldes det hans i Billedet stærkt udtalte Bestræbelse paa at koncentrere Opmærksomheden om Mirabeaus og Dreux Brézés Personer? Som det vil ses af det følgende, har maaske noget af hvert været bestemmende.

Billedet er udført, samtidig med Skizzen til Boissy d'Anglas, i Anledning af en Konkurrence, som det franske Kultusministerium havde ladet udskrive 1831. En Række Kunstnere deltog i den. For Delacroixs Vedkommende fik den kun et maadeligt Udfald, idet intet af hans Billeder blev antaget.

Gustave Planche skrev i Anledning af Konkurrencens Resultat. »»Mirabeau« af M. Chenavard, »Boissy d'Anglas« af E. Delacroix, »Le Serment« af E. Devéria lovede Frankrig beundringsværdige



Eugène Delacroix: Protesten i Versailles.
Ny Carlsberg Glyptotek.

Kompositioner. Men disse Kunstnere kæmpede mod en Armé af krigsvante Laurbærkronede, mod en hellig Falanx, uangribelig og uomstødelig. De Herrer Coutan, Hesse og Vichon, hvis passable Arbejder anraaber om Kritikens Overbærenhed, vil i Løbet af tre til fire Aar levere tre affældige og svage Kompositioner. Øretuderne vil finde dem daddelfri, men i Virkeligheden vil de være foragtelige, Nul og Nix, en Skam for den Skole, som frembragte dem, en Skam for den Autoritet, som accepterede dem, og bestilte dem.«

Tiden har i ikke ringe Grad bekræftet Gustave Planches Dom. Coutan, Hesse og Vichon er nu glemte. Delacroix vandt Verdensry. Devérias »Le Serment«, der nu hænger i Versailles, indtog en smuk Plads paa den Retrospektive Udstilling i Paris 1900. Med Chenavard var han mindst heldig. Han blev en i sin Tid meget omstridt Kunstcauseur, hvis egne stærkt theoretiske Kompositioner nu er forviste til Museernes Magasiner.

Af Delacroix' to Konkurrence Arbejder foretrak Gustave Planche »Boissy d'Anglas« med dets Utal af Figurer og dets sydende Liv frem for det langt roligere »Protesten i Versailles«. Dette sidstnævnte stod dog maaske Delacroix' eget Hjerte nærmere, han synes at have omfattet det med en ganske særlig Interesse. Mange Aar efter kom han i sine Dagbogsoptegnelser for den 4. Oktober 1854[1] tilbage til dette Emne. Han har besøgt Chenavard, Samtalen er gledet ind paa Reglerne for Komposition. »Jeg har sagt ham, at det absolut sande kunde gjøre Indtryk af at være i Modstrid med Sandheden, i hvert Fald med den relative Sandhed, som Kunstneren maa have som Maal; og ret betænkt, er den Overdrivelse, som lader de vigtigste Partier være stærkt fremtrædende, fuldkommen logisk; i den Henseende maa man lade sig lede af Aanden. Jeg har sagt ham, at i Billedet af Mirabeau ved Protesten i Versailles maatte Mirabeau og Forsamlingen anbringes paa den ene Side og Kongens Udsendinge paa den anden. Hans Tegning, som viser ordnede Grupper i forskjellige Stillinger, samtalende med hinanden, saaledes som det vel virkelig er gaaet til, er haandgribelig taget i Overensstemmelse med Reglerne for Komposition. Men Aanden mangler, det bliver ingenlunde Nationalforsamlingens Protest mod de Brézés Ordre. En saadan Følelse, der griber en hel Forsamling saavel som det enkelte Menneske, maa være tydeligt udtrykt. Fornuften

[1] Gustave Planche: Études sur l'École Française. Paris 1855. S. 116.

[2] Journal de Eugène Delacroix. Paris 1893. II. S. 472.

forlanger, at Mirabeau skal staa i Forgrunden og de andre skal samle sig bag ham optagne af, hvad der gaar for sig. Alles Tanker, ogsaa Tilskuernes, maa være optagne af Øjeblikket. Da Begivenheden gik for sig, har vel Mirabeau ikke staaet som Midtfigur i et Billede, og de Brézés Komme har næppe været meldt paa en saadan Maade, at Forsamlingen havde kunnet danne en samlet Gruppe til hans Modtagelse. Men Maleren kan ikke udtrykke Forsamlingens Trods paa anden Maade. Isoleringen af de Brézés Person er nødvendig. Han er uden Tvivl kommen med Følge og bevæbnet Vagt, men han maa træde ene frem og lade disse blive i Baggrunden. Chenavard har begaaet den utrolige Fejl, at lade Vagten komme fra den ene og Brézé fra den anden Side, saaledes at han bliver blandet ind mellem sine Modstandere. Ved dette saa karakteristiske Optrin, hvor Tronen er den ene Part og Folket den anden, anbringer han paa Lykke og Fromme Mirabeau paa den Side, hvor Tronen ses, og, for at gjøre Maalet fuldt, lader han Arbejdere gaa i Gang, med at fjerne dennes Drapperier. Tronen bør være ligesaa isoleret, ligesaa forladt som den Gang, da den moralsk set var forladt af Alverden og Opinionen, og ganske særlig er det nødvendigt, at Forsamlingen vender sig mod den.«

Det er den gamle Kamp mellem det Rigtige og det Sande. Delacroix har naaet sin Hensigt, han har faaet et kraftigt Tag i det Sande.

Det er Digt, men som H. de la Madelène skrev[1], da dette Billede var fremme paa Verdensudstillingen i 1889 — »Man kan ikke tænke sig, at denne Scene har kunnet foregaa paa nogen anden Maade end den, paa hvilken Delacroix har malt den. Marquisen af Dreux Brézé, der melder Tredje Standen Kongens Vilje, kan ikke have indtaget nogen anden Stilling end den, Kunstneren giver ham Ansigt til Ansigt med Mirabeaus dundrende Tiltale.«

I hvilken Grad denne Opfattelse deles af Franskmænd, bekræftes af, at Dalou i sit bekjendte Hotel de Ville Relief med det samme Emne i alt væsentlig bygger sin Komposition paa det samme Grundsyn som Delacroix.

Gustave Planche skriver i sin ovenfor citerede Anmeldelse af Salonen 1831[2], at Publikum indtil nu har bebrejdet Delacroix, at han ikke har været tilstrækkelig samvittighedsfuld og streng ved Udførelsen af sine Billeder — »man har endog villet vide fra god

[1] Journal de Eugène Delacroix. II. S. 472.

[2] Side 62.

Kilde, at han ikke kunde, ja egentlig ikke vilde udføre sine Billeder, at han havde dannet sig sit eget System, en ukorrekt og overfladisk Maner, som han ikke vilde opgive.«

Bag Publikums Forvrængelse skinner noget af Sandheden frem. Delacroix foragtede det sure Pligtarbejde. Det var Lysten som skulde drive Værket. I sine Dagbogsoptegnelser for den 7de (9de) Maj 1824[1] skrev han: »Naar noget kjeder Dig, lad da være at gjøre det.« Hans Løsning af de Opgaver, som han beskjæftigede sig med, blev i Overensstemmelse med dette Grundsyn meget forskjellig.

Der har været Emner, der i den Grad har bemestret ham, at han har arbejdet til det yderste for at faa det preciseste, det lødigste Udtryk for sin Tanke og Følelse. I andre Tilfælde kunde han besjæles af en Vision, en Stemning, som han ikke ret kunde fastholde, han kunde da paabegynde et Arbejde og stille det hen, efter Aars Forløb atter tage det frem til fornyet Behandling og saa maaske atter stille det hen. Ved hans Død fandtes i hans Atelier talrige saadanne ufuldførte Billeder.

I Billedet af Protesten i Versailles er der noget af hvert.

En hadefuld Kritiker skrev en Gang i Anledning af Delacroixs Pieta[2], at Mesteren havde stjaalet fra Michel Angelo, fra Le Brun og fra David. Dette er ikke alene stygt sagt, det er ogsaa meningsløst og uretfærdigt. Delacroix gik i Lære ikke alene hos Fortidens store Mestre, men ogsaa hos sine samtidige Kolleger. Paa Kunstmuseets franske Udstilling viste to Tegninger, den ene, en Række Dyrestudier af Barye, den anden en Kopi af dem udført af Delacroix, hvor minutiøst han kunde studere Dygtigheden, hvor han fandt den. I nogle af hans Billeder spores maaske paa en noget svækkende Maade hans Paavirkning af Rubens, af Veronese, af Barye og af andre Mestre. I sine allerfleste Arbejder er han dog fuldt ud sig selv, og i denne Henseende indtager »Protesten i Versailles« en ganske uangribelig Plads blandt hans Værker.

[1] Journal de Eugène Delacroix. I. S. 111.

[2] Maurice Tourneux: Eugène Delacroix. Paris 1904. S. 59.

TH. OPPERMANN

Daumier: Suppen. Vandfarvetegning. Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

DAUMIER

Det er ikke ofte, at der tilføres danske Museer kunstneriske Værdier af saa ualmindelig Karakter som det Arbejde af ovennævnte Maler, det lykkedes Statens Museum for Kunst at erhverve sidste Foraar under Forberedelserne til den franske Kunstudstilling i København. I sidste Aarhundredes Midte malede Daumier i Paris en Række af Billeder, der var inspirerede af den store Cervantes's guddommelige Værk: »El Ingenioso Hidalgo Don Qvixote de la Mancha«. De maa ingenlunde opfattes som Illustrationer til Bogens Text, men som Forsøg paa monumental Genskaben af Romanens to verdensberømte Personer: Don Quixote og Sancho Panza. Det er en af de mest vellykkede af disse Kompositioner, et fortræffeligt bevaret og absolut authentisk Arbejde, der nu for første Gang bringer Daumier til Danmark. Fra Arosa, der sandsynligvis har købt det hos Kunstneren, kommer det gennem Dollfus's bekendte Samling direkte til os. Det var en af Perlerne paa Daumiers Udstilling

hos Durand-Ruel i 1878 og har ogsaa repræsenteret Mesteren paa Centennaludstillingen af fransk Kunst under Verdensstævnet i Paris i 1900.

Jeg er Museets Direktion overordentlig forbunden for dens Opfordring til mig om at ledsage den kærkomne Nyerhvervelse med nogle karakteriserende Linjer om Mesteren, der blandt alle Frankrigs Kunstnere staar mit Hjærte nærmest.

Daumier: det er især nogle voldsomme og rigtige Instinkter og et pludseligt frembrydende og ubegribeligt Geni.

Det instinktive ligger rent menneskeligt i hans Naturs faa og ligefremme Fordringer til alt det materielle i Livet, i hans Karakters voldsomme Retfærdighedstrang og rent forbløffende Gennemtrængen af Fænomenerne lige ind til deres dybeste afgørende Sandhed, hvor tilslørede, forfalskede, forplumrede de end kunde vise sig.

Der er Revolution i ham. Efterdønningerne i Menneskenes Sind af den uhyre Opvaagningsproces, Revolutionen var, lever i ham og giver ham hans republikanske Ærlighed, hans stædige, aldrig svigtende Kamplyst.

Af sit Folks afgørende Egenskaber tager han, der næsten skyder op af Brostenene, en vis inderlig, livsnær, sanddru Iagttagelsesevne af alle Livets Tilskikkelser, en gennemgribende Alvor, der hverken udelukker det gode Humør eller Folkelunets komiske Sans. For Smaakaarsfolk, for Samfundets indflydelsesløse stiller Begivenhederne sig ofte renere, mere vederhæftige i alle deres Forhold, end for de Livets Kælebørn, hvis Opdragelse i Samfundets højere Lag har haft noget livsfjærnt og livsfjendtligt, hovmodigt og fordomsfuldt over sig.

Det er egendommeligt at se — og dette berører baade hans rent menneskelige og hans kunstneriske Karakter — hvor hans Instinkter — han har jo næsten ingen Opdragelse end sige erhvervet højere Dannelse ved Skole eller Universitet — leder ham rigtigt. Han kommer, halvt Barn endnu, til Paris med en Fader, der tog Fejl, men med en Aladdins Blyant i Lommen. »Lykken kan ligge i en Pind« har H. C. Andersen sagt. Først og fremmest søger han i Paris til Louvre og dèr til Grækerne, der giver ham Formens store Gave: den voldsomme Plastik, der er over alle hans Aands Frembringelser, til Rubens, Jordaens og til Michelangelo der aabenbarer ham Livets uendelige Safter og Kræfter, endelig til Lysets Magiker, Rembrandt, der som han selv senere, iblandt de uhyre faa, binder Lysets

Daumier: Don Quixote og Sancho Pansa. Kunstmuseet.

Trolddom paa den mindste Lap Papir omkring dets Livsmoment, deres Geni vil fremdrage. Og dog er alt det mere en Genkendelse end en Belæring — et Slags Møde med de store, forudgangne Brødre. I sin Menneskeskildring, i den Interesse han viser Livets mangeartede Skuespil, mødes han med alt det mest franske i Verden, det mest umiddelbart geniale i sit Lands litterære Kunst: Ra-

belais og Villon, Voltaire, La Fontaine og Molière, Balzac, Michelet — for blot at nævne nogle af de største.

Saa rigtige, saa afgørende, usvigelig sikre er de hemmelige Kræfter, der leder ham.

Det samme ser vi i hans republikanske Sindelag, i hans politiske Satire. Der er noget glimrende renlivet og modigt i denne intetandetsteds kendte Voldsomhed, hvormed han, ganske ung, trods Fængsel og Bøder spotter, hudfletter og tilsidst besejrer Louis Philippes borgerlige Regimentes Magtmisbrug uden nogensinde at angribe de svage eller forsvarsløse, altid kun Magthaverne. Hans Samtid tog ham for en vittig Hund, en stor Karikaturtegner og mente dermed at have affundet sig med hans Geni, at hans Blad idømtes klækkelige Bøder; men hans grusomme Blyant havde nedridset Begivenhedernes sande Karakter, de optrædende Personers virkelige Billede. Tiden gaar. Døden, der forstaar sig paa Retfærdighed, nedmejer dem alle, onde og gode, hulter til bulter. Navne gaar i Papirskurven, Begivenheder glemmes, Strid og Kævl interesserer ingen mere. Men sort paa hvidt har en stor Kunstnerhaand udtrykt sin Dom under sit Genis Mærke. Den bliver staaende. Og de Blade, som først samledes for deres politiske, satiriske, historiske Interesses Skyld, vandrer langsomt over i de Mænds Mapper, hvor ene Kunstens evige Blade samles, hvor de mødes med Rembrandts Raderinger, Holbeins Træsnit, Goyas Aquatinta.

Et rensende Uvejr over det borgerlige Samfund, en Foragtens Svøbe over Borgerkongens politiske Menageri var Daumiers politiske Satire. Hans republikanske Sindelag, saa mandigt, saa elskværdigt mod Livets Tiggere og Forkuede, har aldrig givet sig et skønnere Udslag end i det Maleri, han under Mottoet: »la république nourrit et instruit ses enfants« indsendte til en Konkurrenceudstilling i 1848. Hans Komposition er saaledes: Republiken i en svulmende Kvindes Iklædning sidder i Billedets Midte holdende i sin højre Haand Trikoloren, et diende nøgent Barn ved hvert af de pragtfuldt stærke Bryster, medens en Dreng ved hendes Fod sidder fordybet i en Bog. Det er en ædel og menneskelig Komposition. Ingen græsk Frugtbarhedsgudinde har større Monumentalitet. Selvfølgelig forkastedes Daumiers Udkast. Nu har Moreau-Nélaton hængt det op paa en Væg i Louvre. Daumiers store og ærlige Sjæl er deri.

En stor Beskedenhed, en skæbnesvanger Sorgløshed — »il ne

savait pas abriter sa vie« siger Jean Gigoux senere om ham — kendetegner hele hans Livsførelse og bunder i det Folkedybs Art, hvorfra han steg op til Kunstens foragtede Tinde.

En dyb menneskelig Godhed udelukkede ikke det komiske Lune, som paa tusinde af Blade skildrede »det evigt borgerlige« ud fra den Betragtning, at Dumhed er en Guds Gave, der destoværre kan misbruges, ja modsagdes end ikke hos ham af den forbitrede Satires rasende Styrke paa Bladene fra Ungdomstiden. Den aflægger maaske sit smukkeste Vidnesbyrd i den nænsomme Sympati, hvormed Smaakaarsfolk: Arbejdere og Vaskekoner og alle Livets uregelmæssige, fantasifulde Existenser: Skuespillere, Markedsgøglere, Gadesangere o. s. v. skildres, selvom netop disse Æmner i saa høj en Grad ogsaa kaldte hans Sans for tragikomisk Karakter frem.

Det der kendetegner hans kunstneriske Geni er først og fremmest denne lidenskabelige Sans for dramatisk Karakter, der gør hele hans Opfattelse af en Uendelighed af vexlende Motiver saa intenst levende.

Hvad den gamle Hokusai saa inderligt attraaede, at naa det Herredømme over Kunstens Midler, der gør hvert Punkt og hver Linje levende, har Daumier naaet. Hvor stort anlagt, hvor retlinet og klart opfattende han var rent menneskeligt, det afgørende ved hans Begavelse er dog den ubegribelige geniale Magt han besad over alle Kunstens Midler: Linje, Form, Lys, Farve, hvorom bærer Vidne Tusinder af Litografier og Tegninger, 4 à 500 Malerier og et Par enestaaende Billedhuggerarbejder. For at karakterisere hans Geni har man sammenlignet ham med Snese af Jordens største Kunstnere, ja med hele Landes Kunst: hollandsk, italiensk, flamsk, græsk Kunst. Det beviser hans Evners overdaadige Rigdom. Hans Kunst er dybest opfattet, kun hans egen og mærket med en af Verdens personligste Signaturer, som ikke er til at tage Fejl af, naar man har faaet Øjne, der kan se.

Han har som Kunstner, siger Baudelaire, den uhyre Sikkerhed. Hans Linje voldtager Tingen, omskriver den med lidenskabelig Hast, sammenfatter alle de væsentligste Karaktermærker efter at have kastet bort alt, hvad der blot er Detalje og uvæsentligt. Det hænger sammen med, at han, som han selv siger: »ikke kunde tegne efter Naturen«. Under Sanseindtrykkets Optagelse foregaar der i ham uendeligt sammensatte sjælelige Processer, Sammendrag-

ning, Uddybning, Omformning, Forkortning, der gør Tingen til hans, gør den ny, levende. Han bruger, siger igen Baudelaire, en af hans første forstaaende Beundrere: »sin næsten guddommelige Erindring som Model«. Ad. Geoffroy, i hvis Familje Daumier saa ofte levede, især i Valmondois og som derved havde Lejlighed til at se ham arbejde, siger fint: »il réfléchissait d'après nature«. Han saa Tingene i deres endelige og virkelige Forhold og skød alt uvedkommende til Side for blot at give det, han havde opfattet som afgørende baade i Situationen og i de enkelte Personers Rolle. I hans »Comédie humaine« kan hver og en Skuespiller beundringsværdigt sin Rolle, takket være den geniale Sceneinstruktør, for hvis gennemborende Blik end ikke Louis Philippes flygtigste Grimase undslap. Som ingen anden har han studeret alle Embeders, alle Haandværks, alle Existensformers særlige Psykologi. Det intime Forhold imellem Sjælstilstande og deres Ytringsformer: Bevægelse, Minespil, Holdning, Gestus afslørede alle Samfundskategorier ham. Han vidste, hvilke Kostumer Konger og Ministre saavelsom Gadesangere og Badutspringere, brave Borgere og Advokater, Vaskekoner og Hvad-vi-vilkvinder bærer under Livets mangehaande komiske og alvorlige Begivenheder.

Han kendte alle Templers: Børsens, Raadhusets, Justitspaladsets, Rigsdagens, Theatrets, Badeanstalternes og Dyrehavsbakkens hemmeligste Garderober.

Som hans Linje omskriver Bevægelse og Holdning med lidenskabelig Hast, modellerer hans Angivelse af Lyset i et Hoved, en Figur eller et Rum, Personens og Rummets Karakter paa en ganske skulptural Maade, der uendelig vilde have glædet Michelangelo, hvis Delacroix i sin »Journal« har forstaaet ham rigtigt. Det er, som havde han med Næverne direkte formet sine Figurer i Ler og sat dem ind paa Lærredet eller Papiret og hans Fremgangsmaade under Udarbejdelsen af de berømte politiske Portrætter fra Trediverne skal virkelig have været næsten saaledes. Hans Behandling af Lyset — ofte tegner han ved blot at lade Lys og Skygge løbe ved hinandens Side som paa en af mine smaa »croquis« — er ligesaa vilkaarlig som Rembrandts. Han véd, uden at »male Naturen direkte af«, ligesom han véd saa meget andet, hvorledes man skal faa det til at skinne med Sol, lyse med Maane, tindre med Stjerner, regne, blæse, fyge eller sne paa et Stykke Papir. Og der er vidunderlig Luft og Lys i alle hans Billeder. Intet af Atelierets

livløse, kolde, graa, ensformige Lys udvisker eller erstatter det Liv og det Lys, der er over alle de Indtryk, han fra Gader og Stræder bringer med hjem til sit store Værelse paa Quai d'Anjou. Det viser det store Arbejde os fra et af Parises Forstads-Teatre: *Dramaet*, der skildrer sidste Akt i et Hugosk Heltedrama, men saaledes at man ser baade Scenen og Galleriet med dets mange aandeløse, stærkt optagne Mennesketyper. Teatrets kunstige Lys er her mesterligt gengivet og intet Billede lærer os bedre end dette, hvor meget Daumier skylder sine Teaterbesøg — som Vennen Corot elskede han Teatret —, naar Talen er om hans geniale Opfattelse og Gengivelse af Lys og Form. I et andet betydeligt Billede »Oprøret«, malet i Aprildagenes Uro, ser vi, hvor Daumier har opfattet Stimlen og formaaet at gøre fem Mennesker til en hel Folkehob ved Bevægelsernes Spil og ved den Maade, hvorpaa de optrædendes Gestus skærer og fylder Billedfladen. Ingen forstaar fyldigere end han den store Forbindelse imellem Hjærne og Haand og hvor mesterligt maler han ikke disse Hænder! Udfra hans syntetiske Lysbehandling har man betragtet ham som en Forløber for Impressionismen, ligesom man paa Grund af hans Motivvalg har stillet ham ved Courbets Side som Virkelighedskunstens Repræsentant i det 19de Aarhundrede. Men hvor ligegyldigt er forøvrigt ikke disse Kunstkritikens Etiketter!!

Daumier har altid malet; men de første 20 Aar af hans Pariserophold ofres næsten udelukkende Litografien i Satirens Tjeneste og gør Mesteren til Verdens største Litograf, som Rembrandt er bleven Verdens største Raderer. Fra 1848 optræder Daumier offentlig som Maler og udstiller paa Salonen i Aaret 1849 og de nærmest følgende Aar, under hvilke efter al Sandsynlighed det os nu tilhørende Maleri er blevet til.

Han bevarer med Penslen i Haand alle de store Egenskaber, han besidder, naar han tegner med den litografiske Blyantsstump, hvorom Banville taler: den voldsomt karakteriserende Linje, den faste syntetiske Komposition, Modeleringens skulpturale Styrke, Opfattelsens enestaaende Monumentalitet. Han øger blot Virkningen, idet han dertil føjer Elementet: Farve og gør sig samtidig uafhængig af den litografiske Stens regelmæssige Flademaal. Hans Farver er faa, men fyldige og skønne. »La belle matière!« udbryder man uvilkaarligt, som overfor Rembrandts Alderdomsværker. Han maler ofte »en grisaille«, graat i graat, altid med fint stemte,

ikke paatrængende Farver: brune, brunrøde, graa, blaagraa, blaa, grønne, gule, undertiden med en underliggende gylden Ravfarve eller rustrød, der minder om asiatiske Broncers Patinaer. Af og til sætter han en høj Tone: stærkt gul eller rød i en nedstemt Harmoni, men da altid af psykologiske Grunde, som t. Ex. den dragende Revolutionsheltindes gule Flammebuste midt i »Oprøret«s dystre sorte og brune Mandsskikkelser. Hans sorte Farver er af en egen forunderlig luftfyldt Dybde, virker aldrig som Huller, men samler Fladen i pragtfulde, monumentale Silhouetter.

Dog, mest af alt, karakteriseres Daumiers Kunst af det sjælelige Moments Herredømme over alt det, der blot er Teknik og Middel. Han er trods sine dejligt »maleriskt« sete og udførte Skitser ikke i den Forstand moderne, hvori Manet, Renoir eller Cezanne er det. Det vil sige: det er ikke blot det rent maleriske: Farveharmoniernes Skønhed, der betager ham.

Det er først og fremmest Sjælen, Tingenes og Menneskenes Sjæl der dominerer alt, hvad der bærer hans Navn; enten det nu er en »Tredjeklasse«s Publikum med dens rige Folkepsykologi; en Vaskerkone ved Seinekajen under sit Livs trælsomme Arbejde; en Bajads foran Dyrehavsbakketeltet, der under latterlige Gebærder og komiske Ord skjuler sit Tungsind eller én af hine »Amatører«, der i Kunstkammerets Stilhed nyder et Billede eller en Skulptur under tavs Betagelse.

Et Ord, der ofte kom over Daumiers Læber: »il faut être de son temps« antyder hans Sinds store Livsnærhed og al den Del, han tog i Livet uden om sig, i sin Samtids Arbejde og Strid. Naar han imidlertid tegner sin Komoedie, som Balzac skriver sin, bliver der — trods hans Satires komiske Form — noget uforholdsmæssigt imellem Æmnets Tilfældighed, dets Jævnhed, for ikke af og til at sige dets Ubetydelighed og Formens uendelige Voldsomhed, Stilens overragende Monumentalitet. Man tænker ofte paa en Gigant, der af en Fejltagelse er falden imellem Lilliputter og nu ser dem i sit Øjes uhyre Forstørrelsesglas. Visselig er der over hele hans Kunst en stærk Karakter af Tiden, hvori han fødtes og naar vi gaar til de Arbejder, hvor Æmnet er taget fra de store Forgængeres Værker, som Molière og Cervantes eller hentet fra Christi Historie (»Ecce Homo«), fra Revolutionen eller fra Retfærdighedens evige og grusomme Tempel, føler vi ogsaa hans tidsbundne Anarkisme eller i hvert Fald en moderne Sjæls Strømning baade i Føl-

else og Vilje; men Kunsten i Værket er saa uendelig stor og voldsom, antager saa gigantisk en Karakter, genkalder saa vægtige Fænomener fra Fortidens Kunst, at Æmnets Dagligdagssandhed forsvinder og Værket hæves op i den største Kunsts evige Sfære, hvor den højeste Stil hersker, den, der er paa én Gang dyb Menneskelighed og afgørende Monumentalitet.

I det Arbejde, Museet har erhvervet, finder vi de nys omtalte særlige Daumierske Egenskaber: Karakteriseringen af de 2 Typer er saa sikkert truffen som hos ingen Cervantesillustrator. Billedets Konstruktion, der minder om hans bedste Litografier, er fast og Lysets, Maanelysets saa villede, ikke naturefterlignede Behandling skaber den rette Stemning for en bedrøvelig Ridders Drømmerier. Det landskabelige er saa nydeligt angivet. Daumier har altid forstaaet at anbringe sine Scener i deres rette Ramme, om det saa blot er med en Husrækkes eller en Horisontlinjes Angivelse, hastigt men sikkert sat hen, som vi ser det paa saa mange af Litografierne. Farvernes Harmoni er i sin store Enkelthed overordentlig fintstemt og stærkt sammenarbejdet. Paa andre Arbejder af samme Række træder den Monumentalitet, der hører det plastiske Arbejde mere til end det litterære og som derfor ikke findes i samme Grad hos Cervantes som hos Daumier, endnu mere dominerende frem, næsten med en Hallucinations Lidenskab, med vild Magt som paa Dr. Viau's Billede af en anden Scene i de sorte Bjærge eller paa det i sin Tid Vollard tilhørende, hvor Ridderen og hans Vaabendrager som to Spøgelser ridder frem i en Bjærgkløft og hvor Daumier har skabt den mest forfærdende Rosinante, noget Æventyr kan fremtrylle, halv Hest, halv Kamel, med en Struds' Hoved, et besynderligt Væsen, der maa være hentet fra Apokalypsens Stalde. I saadanne Billeder er hans enorme Sans for det groteske, der sommetider er komisk, lattervækkende eller cynisk, blevet ligefrem skrækindjagende.

Jeg har til Hensigt andetsteds at komme udførligere tilbage til Daumier. Her har jeg paa det stærkt begrænsede Sideantal blot villet fremhæve Sammenhængen imellem hans rent menneskelige og kunstneriske Natur.

Vi bør elske ham, fordi han var den store redelige politiske Dommer, den frygtløse Hævner af Ret og Geni paa ussel Dumhed og Magtmisbrug. Vi bør beundre den geniale Blyant, der af en naragtig borgerlig Verdens Kedsommelighed skabte en kunstnerisk Verden af lysende Komik.

Han har, som den uforstaaede Ridder Don Quixote de la Mancha, sat sit dybe Hjærte og sin pragtfulde Vilje, sit brogede Verdensbilledes voldsomme og bevægede Karakter, sit ubegribelige kunstneriske Geni imod Tiden, der drejer som en Vejrmølle, imod Hoben, der er som Hjorde af Faar og Æsler, imod al aandløs, akademisk Kunstopfattelse, der er som daarlige nye Oplag af løgnagtige gamle Ridderromaner.

Hvis Rodin har Ret, naar han siger: »dans l'art est beau uniquement ce qui a du caractère«, behøver vi ingen Uro at nære angaaende Daumiers evige Ry. Det er sikret nok, hvor fjærn han end er fra alt det, som Publikums Smag gaar i Møde.

København 1915

TYGE MØLLER

Th. Rousseau: Trægruppe paa en Pynt. Pennetegning i Kobberstiksamlingen.

THÉODORE ROUSSEAU

HANS BILLEDER OG TEGNINGER I GLYPTOTEKET OG KUNSTMUSEET

I

Hvor Vejen fra Fontainebleau-Skoven fører ind til Barbizon, er der i en Klippeblok indsat et Relief med Portræter af J. F. Millet og Théodore Rousseau. Meget har forandret sig siden de i Midten af forrige Aarhundrede i denne Egn søgte og fandt Stilheden og Freden. Sporvognen rasler forbi deres Boliger mellem et Utal af Hoteller og Kunstudstillinger; Automobiler støver afsted ad Vejene. Men bag Byen ligger endnu vidtstrakte Marker med toppede Høstakke som i Millets Billeder, og inde i den store, tause Skov er der endnu rig Lejlighed til at mindes Billeder af Rousseau. Ikke langt fra Barbizon afbrydes de blide Skovidyller ved »Les Gorges d'Apremont«, øde Strækninger i vilde Urtidsformer. Her fandt Rousseau Motivet for sit 1849 malte fortrinlige Billede i Glyptotekets Eje[1].

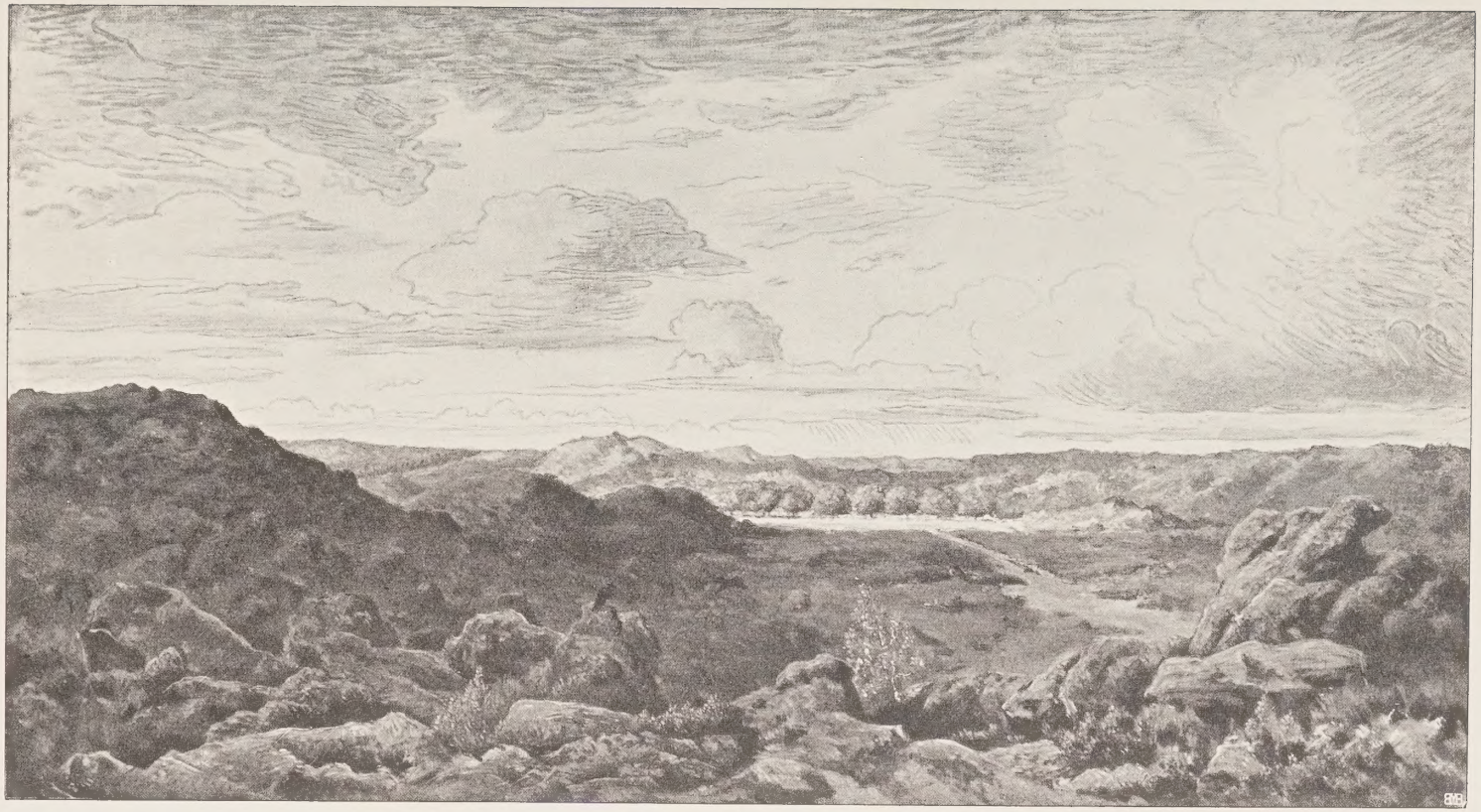
[1] Gorges d'Apremont avant la plantation des pins. Le Dormoir. 1849. 81×145. Fra Alfred Sensiers Samling (Auktionen efter Th. Rousseau, Nr. 55). Gengivet i Alfred Sensiers Vingt-quatre

Graa, særtformede Sandstensblokke, som i Jordklodens Fødselstimer er væltede op paa dette Sted, danner Billedets Forgrund. I den magre Jord har mellem Lyng, Bregnerester og Smaabuske med vissent, rustrødt Løv en spæd Birk med skælvende grønne Blade tappert bidt sig fast. En kulsort Ravn ser fra Toppen af en Sten ud over den rødbrune Lyngslette efter sin bortflyvende Mage. Langt bort gennemskæres Sletten af Træerne ved en snorlige Vej, deres kuplede Kroner er endnu fyldigt grønne, skøndt det er sent paa Aaret. Derude brydes Skyggen, som har strakt sig helt over Forgrunden og Sletten, pludseligt af et tindrende Solstrejf paa Grønsværet. Og Skæret fra Solen, der er sin Nedgang nær, leger Tagfat med Skyggerne over Baggrundens fjærne Bakker og skovklædte Højder.

Luften er ufuldført. Antydningen af den skarpe, kolde, blegt grøntligtblaa Æter dækker næppe Lærredets Grund. Efteraarshimlens forrevne Uvejrsskyer med gule Lys fra den dalende Sol er kun grovt konturerede og grovt skraferede med sorte Penselstrøg. Men Antydningerne er en Mesterhaands, saa magtfulde og veltalende, at en yderligere Gennemførelse kun kan tænkes at ville have forringet Billedets Virkning. Meget i dette Billede er Beundring værd, Gengivelsen af Terrænet, af Afstandene og Dybden indefter, Farvernes Fylde, Rigdom og fine Samklange, Letheden og Sikkerheden i alle Enkeltformers Behandling. Men dets bedste Værd skyldes dog Opfattelsens Storladenhed og Stemningens Vælde, den Klarhed og Kraft, med hvilket det udtrykker Kunstnerens dybe Betagethed af Naturens alvorsfulde Majestæt.

Rousseau har i sit Billede ønsket at forherlige et Sted, som truedes med Forvanskning, en Skønhed, som syntes viet til Undergang og fra hvilken han derfor med Vemod tog Afsked. Thi Forstvæsenet, hans frygtelige Fjende, der uskaansomt fældede Skovens ærværdigste Ege, var allerede i Gang med at beplante Les Gorges d'Apremont med russisk Fyr. Han hadede disse Nyplantningers Formløshed og Farvepotte-Grønt; hans Afsky for dem deltes efter hans Paastand af alle Skovens Dyr lige ned til Skarnbasserne og Døgnfluerne. Han nød en kort Triumf, da han ved en personlig Henvendelse til Hertugen af Morny, som havde købt et Par Billeder

études et croquis de Théodore Rousseau, Paris 1876, og senere mange andre Steder. Billedet var efter Sensier oprindeligt bestemt til at repræsentere Vinteren i en Serie af de fire Aarstider, hvortil dets endnu grønne Trær dog ikke synes at gøre det egnet.



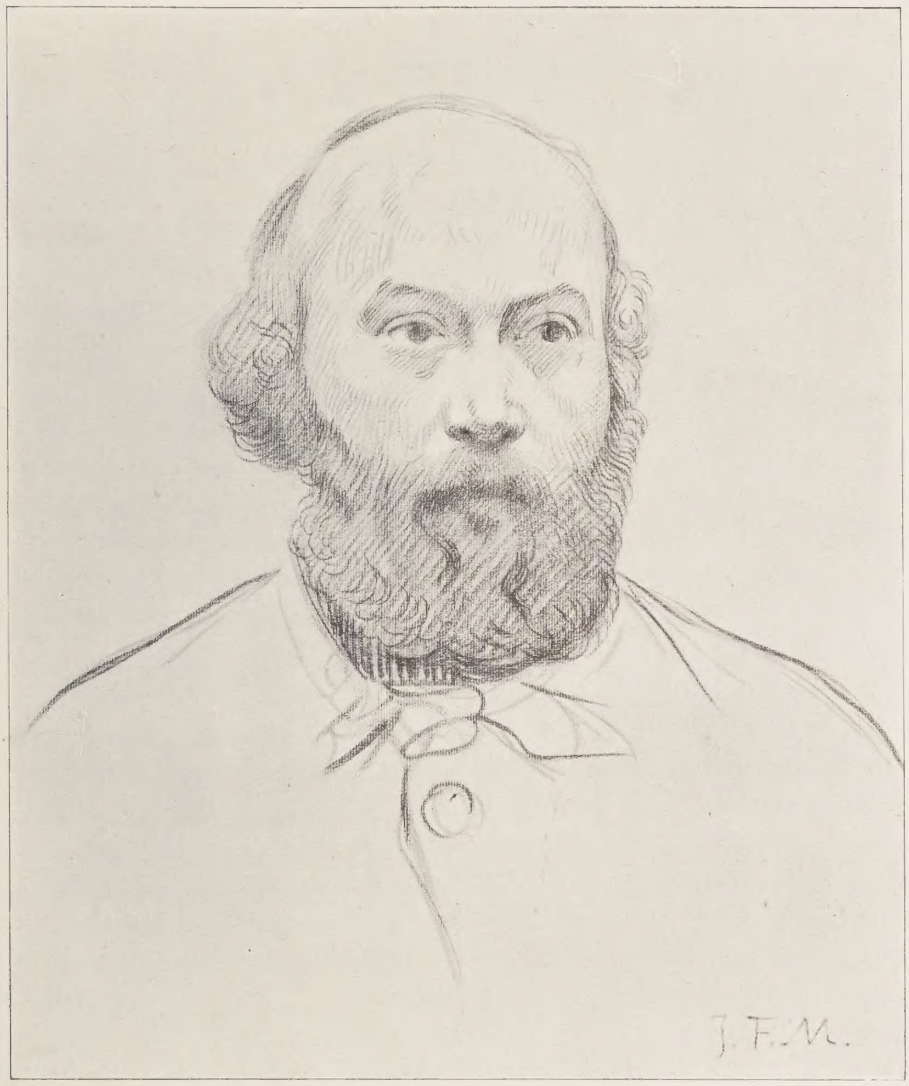
Th. Rousseau: Les Gorges d'Apremont. Glyptoteket.

af ham, opnaaede et Forbud mod Fyrreplantningerne. Men da Fjenden snart igen fik Overtaget, vendte de tilbage. Det skyldes vel den store Skovbrand, som i 1904 netop udgik fra Les Gorges d'Apremont, at dette Sted i sin Karakter nu ikke er synderlig væsensforskellig fra hvad det var paa den Tid, det var saa kært for Rousseau.

Andre saa i dette udyrkede Øde kun et passende Mødested for Macbeths Hekse. For ham var det næsten Skovens største Helligdom. Vilddyrene fra Jardin des Plantes vilde her have kunnet tumle sig frit; der var selv Plads nok for Romernes Legioner. »Hvis jeg var Fyrste,« sagde han til sin Ven Thoré, »vilde jeg føre mit Hof til Foden af disse Klipper[1].« Ligesom Shakespeares i Ardennerskoven landflygtige Hertug fandt Rousseau i sin Skov »Tunger i Trær, Bøger i de rislende Bække, Prækner i Sten og godt i alt«. Stenene fortalte ham de særeste Syndflodsagn. Træerne er slet ikke stumme, sagde han, de taler jo gennem Karakteren af deres Former, gennem deres Bevægelser og Stræben mod Lyset. Hvert af dem har ligesom et Menneske sit Særpræg og ejendommelige Liv; han kendte et Træ, der syntes ham kysk og blufærdigt som en Jomfru. Hvert Træ har sin Skæbne, sine Glæder, sine Lidelser. I sine Drengeaar havde han hos en Morbroder, der ejede et Savskæreri i Jurabjergene, overværet Nedslagtningen af en Skov. Aldrig kunde han glemme de dybe Suk ved Kæmpernes Fald for Øksernes Hug. Sin fortrinlige Fremstilling (i Mesdaghs Samling) af en saadan Nedfældning af gamle Trær har han kaldt for »Le massacre des innocents«. Drabet af disse uskyldige, forsvarsløse Væsner, der kun var Menneskene til Glæde og til Trøst, syntes ham at være lige saa tragisk og oprørende som Barnemordet i Bethlehem.

Hans Opfattelse af Naturen var ikke udelukkende Malerens. Han havde den skarpeste Lydhørhed for alle Stilhedens Røster; hans Medfølelse og Samfølelse med Naturen havde samme Dybde og Inderlighed som Hinduens og Budhistens. Ofte drømte han om at vende Kulturen Ryggen paa lignende Vis som den indiske Eneboer i en af Kiplings ypperste Fortællinger. Hans Kunst har sin Kraft og sin Glød fra hans Fordybelse i Naturensomhedens mange Mysterier, fra hans Kamp for at forklare, forherlige og forene dem alle i sine Billeders Lovsange af den store Pan.

[1] Rousseaus Ytringer til T. Thoré — den senere under Pseudonymet W. Burger især ved fortrinlige Studier over hollandsk Kunst bekendte udmærkede Forfatter — er anførte i Alfred Sensiers vidtløftige »Souvenirs de Th. Rousseau«, det for nærværende Fremstilling mest benyttede biografiske Hovedværk.



J. F. Millet: Portræt af Théodore Rousseau.
Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

II

Millet sagde med Rette om Rousseaus tidligste Studier: De godtgør, at en Kraft fra første Færd er en Kraft. Et lille Glyptoteket tilhørende Studie med en vid Udsigt over en Højslette er maaske allerede malt, da Rousseau i Auvergne forberedte sit Debutarbejde paa Udstillingen i 1831 [1].

[1] Et lignende Studie fra Auvergne er gengivet i Walther Gensels »Millet und Rousseau« (Knackfusz: Künstler-Monographien LVII) S. 68.

Født i 1812 tilhørte Rousseau den Kunstnerslægt, der ved 1830 med Løvemod og Løvestyrke gik i Kampen for at tilføre den franske Malerkunst ny Værdier. Den havde som sin Høvding Delacroix Afsky for alt, hvad der var graat og mat, koldt og dødt, elskede det stærkt og klangfuldt talende, Farvernes Glød og Livets Glød. Romantiken havde et fastere Tag i Landskabsmaleren Paul Huet end i den ni Aar yngre Rousseau, men ogsaa denne havde dog i Alperne hørt Toner med Klang fra Oberons Horn. Til Udstillingen i 1836 indsendte Rousseau et mærkværdigt Billede, i hvilket han paa et højt og smalt Lærred — tre Gange højere end det var bredt — havde fremstillet et Tog af Alpekøer, der ad en dunkel Bjærgsti slentrer nedad og hjemad, medens Aftensolen mellem de visnede Graner, — hvis Toppe var overskaarne af Rammen, — endnu lyser paa Tinderne. Paa Grund af et altfor rigeligt Misbrug af den brune Asfalt-Farve, som gjaldt for »Idealets Allierede», hænger Billedet nu som en sørgelig Ruin i den Mesdaghske Samling i Haag, hvor Billedets oprindelige Virkning antydes af en fortrinlig Skitse.

Billedet afvistes af Udstillingskomitéen. Dets ejendommelige Motiv, dristige Komposition, glødende Farve og overlegent djærve Behandling maa i lige Grad have været de gamle Herrer Peber i Næsen. Traditionelle Forskrifter krævede endnu en formentlig klassisk Stil; Landskaber burde komponeres og arrangeres som Teaterdekorationer, endda helst adles gennem mytologisk Staffage. Naturligvis maatte ogsaa efter Rousseaus Mening et Landskab ikke undvære fast Billedvirkning, — den havde de gamle hollandske Naturalister opnaaet uden at paalægge Naturfremstillingen nogen Spændetrøje-Tvang, — men for Kompositionen gjaldt ingensomhelst pedantiske Regler. Et Landskab skulde blot med størst mulig Klarhed og Kraft gengive det Indtryk, et Stykke Natur ved sin ejendommelige Karakter havde gjort paa Kunstnerens Sjæl.

Til Udstillingen i 1837 indsendte Rousseau et Billede, som i et og alt var yderst forskellig fra sin Forgænger. Denne Gang var det et Lærred i Bredden, en Fremstilling af en Kastanjeallé, en virkelig Løvsal med finere Arkitektur, mærkeligere Lysbrydninger og rigere Mystik end noget gotisk Kapel, men dog en Allé af ikke ualmindelig Art, fremstillet uden noget lyrisk-romantisk Sving i Opfattelsen eller Behandlingen, med den opmærksomme, men ingenlunde kølige Objektivitet, der præger Flertallet af Rousseaus Arbejder. Ogsaa dette Billede afvistes af Censuren. Faa Aar senere udvirkede

nogle af Malerens Beundrere, at det halvvejs blev købt af Staten. Dog kun halvvejs; Handelen gik tilbage, »Kastanjealléen« kom i Privateje og er først for kort Tid siden bleven en Pryd for Louvre.

Lige indtil Censurforholdene ændredes efter Februarrevolutionen i 1848, var Rousseau, der ansaas for en af de allerfarligste blandt alle de unge Kættere, bandlyst fra alle officielle Udstillinger. Maaske har der hersket en for stor Tilbøjelighed til at lade Fantasien fraadse i bittertsøde Forestillinger om alle brave Kunstneres Trængselsaar. Rousseau fandt straks mange forstaaende og enkelte formaaende Venner. Hændtes det ham end et Par Gange, at han paa sine Studierejser i Frankrig, hvor han bestræbte sig for tro at karakterisere Særpræget af hver enkelt Egn, blev siddende fast for Gæld, saa var hans hjælpsomme Ven Jules Dupré dog straks ved Haanden og sørgede for at løse ham hjem. De to var jævnaldrende, havde begge debuteret i 1831 og siden da stedse sluttet sig nærmere sammen; fra 1841 boede de Dør om Dør. Samlivet med Dupré havde i mange Maader været Rousseau til Gavn. Hvor taabelige end alle Kompositionsteorier var efter hans Skøn, Afskæringen og Opbygningen af et Billede var jo alligevel en Kunst, og den mente han først at have lært af Dupré, ligesom Viljen og Ævnen til at samle al sin Kraft om det enkelte Billede. Dupré, der selv altid forstod at gaa lige løs paa det væsentlige, var en fortræffelig Kritiker, Rousseau rettede sig blindt efter hans Raad og stod sig derved. Naar Rousseau ved vedvarende Ændringer søgte tvivlsomme Forbedringer, greb Dupré ind og standsede Arbejdet rettidigt, før et godt Resultat var bleven forringet eller helt ødelagt.

Skøndt Rousseaus Billeder udelukkedes fra Udstillingerne, omtales han dog allerede i 1844, da han kun var 32 Aar, som en i vide Kredse kendt og skattet Kunstner. »Det ydre Held og Berømmelsen, som aldrig har været dit Maal, er nu den retmæssige Løn for dit arbejdsomme Liv og din Kærlighed,« siger Thoré i den Tilegnelse til Rousseau, han medgav sin Anmeldelse af Udstillingen 1844. »Hvor er I nu, du og Dupré? i Les Landes eller i Pyrenæerne, og hvad tager I jer for, du og han? Sagtens er du, som du har for Skik, i Færd med at betragte og iagttage med dine store faste og umættelige Øjne, der aabner sig som Triumfbuer. Pyrenæerne udstrækker sig vel i dette Øjeblik under dine Bryns Hvælvinger for at indgaa paa den anden Side, indvendigt, hvor Tanken og Fantasien bor. Du vil sikkert en Dag genfinde dem i dine Erindringers

Forraadskammer og du vil selv se dem med endnu større Klarhed, naar du har dem paa Afstand, end naar du er dem nær«[1].

Rousseau og Dupré tilbragte Foraaret og Sommeren 1844 i det sydvestlige Hjørne af Frankrig. En af deres Kammerater, Jules André, havde Aaret forud udstillet Landskaber derfra og omtalt disse lidet søgte Egne med største Begejstring[2]. Andre paastod, at det kun var ensomme Ørkner. »Men saa maa der jo være smukt,« havde Dupré sagt, »lad os tage derned[3].«

Virkeligheden overtraf langt deres Forventninger. Syd for Bordeaux skimtede de allerede Pyrenæerne bag de sandede Klitter og udyrkede Heder, der strakte sig milevidt med spredte Hytter, enkelte Træer eller Grupper af Træer, med Moser, der snart kun glimtede pletvis frem bag Siv og Rør, snart udbredte sig som store Indsøer, i hvis stille Vande Flokke af brogede Køer vadede ud for at slukke deres Tørst. Intet Steds havde Rousseau fundet Naturfreden mere vederkvægende. Der var her ny Opgaver for ham, som maatte løses ved ny Midler, især ved Hjælp af en Videnskab, han døbte »Planimetrien«, det nøje Studium af Linear- og Luftperspektiven i de vandrette Fladers Forskydninger.

De slog sig til Ro i den lille By Begars, hvorfra de foretog Udflugter til Heden, Sumpene, Havet og Bjærgene. Begars var selv et herligt Sted. De lave, maleriske Bjælkehuse med de høje Straatage skærmedes overalt mod Vestenvinden og Sandflugten af pragtfulde Træer; Rousseau havde kun i Fontainebleau-Skoven set lige saa herlige Ege. Den fugtige Luft havde Sydens Varme, den lysmættede, dybe Himmel var næsten stedse klar og i Foraarstiden udfoldede den rige og mangeartede Plantevækst sig med en ren tropisk Frodighed og Fylde. Orangerne havde Rousseau ikke tidligere kendt. Der var kun den slemme Ting, at de stillestaaende Vande gav Menneskene Feber, men det hed sig, at denne Feber egentlig var sund og beskyttede mod al anden Sygdom. Det hed sig ogsaa, at Maurerne, da de skulde udjages af Spanien, kun havde udbedt sig den Naade endnu engang at maatte gense dette lille Paradis.

Et af de Motiver, som forekom Rousseau særligt betegnende for Stedets Ejendommelighed, har han fremstillet i det ifjor til Galleriet erhvervede Billede. Malt med fortyndet Oliefarve Brunt i Brunt er

[1] Salons de T. Thoré 1844—48, S. 5.

[2] Prosper Dorbec: Théodore Rousseau, biographie critique, S. 80.

[3] Alfred Sensier: Souvenirs sur Th. Rousseau, S. 142. Opholdet og Studiearbejdet i Les Landes er her omtalt paa de følgende Sider (Kapitel XXXIII).

Aftenlandskab med en Mose under en Bakkeskraaning. Tegning i Kobberstiksamlingen.

det rigtignok kun halvt et Maleri og halvt en Tegning, men i sin omhyggelige Gennemførelse og ved sin smukke Helhedsvirkning dog helt et Billede, et udmærket Billede.

III

Gennem et aabentstaaende Gærde fører Vejen ind til en Avlsgaard, der med sine Udhuse ligger omsluttet af Træerne i Udkanten af en Skov. Ved dens lave Hegn med de mange Bregner staar et Par smukke Ege, Rousseaus Yndlingstræer. En mørk Egestamme er Billedets Centrum; Egenes nysudfoldede friske Løv tegner sig mod Luften i rytmiske Konturer.

Motivet har i sin venlige Hygge noget saa hjemligt som om det var fundet i Udkanten af Dyrehaven eller en anden af vore Skove. Det er en ren Chr. Winthers Idyl. »En Skovbroders Hytte Med spidse Tag af Straa I Ly af et vidtgrenet Egetræ der laae« hedder det et Sted i »Hjortens Flugt«. Det kunde være et Motiv fra Skovgaard eller Kyhn. Kun nogle lave, sirlige Oranger, der dog aldeles ligner nordiske Frugttræer, betegner at Motivet er fundet fjærnt fra Danmark.

Rousseau gik stedse rationelt til Værks. Jul. Lange har i sin Karakteristik af Wahlberg anført en Del af de Udtalelser, ved hvilke Rousseau overfor sin Elev Letronne forklarede sin Fremgangsmaade og dens Maal[1].

»Maleriet maa først og fremmest have dannet sig i vor Forestilling; Maleren bringer det ikke uden videre til Verden paa Lærredet; han borttager kun efterhaanden de Slør, som skjuler det«. Han dækkede et Brunt i Brunt malt Billede med et tyndt Silkepapir, saa mange af dets Enkeltheder forsvandt, med nok et Silkepapir, saa Formerne kun saas i store Masser, med endnu et tredje, saa Tonerne mistede deres Kraft, men ikke deres indbyrdes Forhold, og kun en summarisk Antydning af Billedets Kærne blev tilbage. »Naar jeg skal fuldende Billedet, gaar jeg kun den modsatte Vej. Lyset fremhæves efterhaanden stærkere paa samme Maade som Genstandene efterhaanden dukker frem af Mørket, naar jeg gaar ned ad en Kældertrappe. Den egentlige Farvegivning maa altid gemmes til sidst; den vedkommer kun Tingenes fysiske Organisa-

[1] Jul. Lange: Nutids Kunst, S. 421—22. Burtys Artikel i Gazette des Beaux-Arts 1868, T. XXIV.

Th. Rousseau: Avlsgaard i Les Landes. Kunstmuseet.

tion og deres Indtryk paa Øjet«. Rousseau ejede et Billede af van Goyen, som han lod Eleven kopiere. »Han der,« sagde Rousseau, »har ikke behøvet megen Farve for at give Indtryk af Rummet. Strængt taget kan De undvære Farven, men De kan intet gøre uden Harmonien.«

»Hvad der gør et Maleri færdigt er ikke Mængden af Enkeltheder, men det at Helheden er rigtigt truffen og i Harmoni. Et Billede begrænses ikke alene af dets Ramme; i ethvert Motiv maa der være en Hovedgenstand, som uafladeligt tiltrækker sig Opmærksomheden«. Det har Rembrandt bedre end nogen anden forstaaet. Men overfladiske Skitser udvikler kun et Haandelag, som tidsnok kan komme. Det omtrentlige var Rousseau en Vederstyggelighed; ligesom for Ingres gav for ham Tegningen Vidnesbyrd om Kunstens Redelighed. »De troede maaske ved at gaa til en Kolorist at blive fritaget for at tegne!« Men Tegningen bestaar ikke blot i en nøjagtig Gengivelse af Konturer og Silhouetter: et Træ er ikke et Espalier, det har et Volumen ligesom Jorden, Vandet og Rummet, kun Lærredet er fladt. Dets Ensformighed skal allerede fra det første Penselstrøg søges brudt; Træerne bør vokse frem fra Jorden og fordybe sig ind i Billedet; Beskueren faa Indtryk af at kunne gaa rundt om Træet. Formen er den første Ting at iagttage; hvert Penselstrøg maa medvirke til Gengivelsen af dens Karakter, udtrykke noget og tælle med i Helheden.

Trods alle Rousseaus koloristiske Tilbøjeligheder, koloristiske Ævner og koloristiske Sejre var Rousseau dog først og fremmest Plastiker. Tegneren overtræffer Maleren. Som Maler har Rousseau i Frankrig haft sine Ligemænd, ja Overmænd; baade Corot og Courbet har bidraget mere til at det franske Landskabsmaleri i senere Tid kunde fortsætte sin Vækst. Men som Tegner er Rousseau enestaaende.

Rousseaus Billeder paa Verdensudstillingen i 1867 gav Jul. Lange det Indtryk, at Rousseau trods mange gode Egenskaber manglede vore egne Maleres skarpe Blik for Enkeltformernes Skønhed og organiske Karaktér. Fremstillingen af Avlsgaarden godtgør denne Opfattelses Urigtighed. Kyhn vilde have glædet sig over den nydelige Gennemførelse, Skovgaard have beundret Formstudiets Soliditet. Planer og Forhold og Træernes vidtløftige Organismer er gennemstuderede med religiøs Andagt og ved et engleligt taalmodigt Arbejde genfremstillet med uovertræffelig Præcision. Mange

danske Landskaber udpyntes i søvnig Magelighed med Detaljer; Analyseringens Skarphed og Grundighed skyldes her en vore sundt ligevægtige Naturer ret fremmed lidenskabelig Karakter. Ogsaa Grundigheden har Riddersmænd med Don Quixotes glødende Fanatisme. Rousseau havde 1832 i Normandiet levet sammen med den særeste af dem alle, Charles de Laberge[1], moret sig over ham og truet med at rejse fra ham, hvis han ikke forpligtede sig til at male ti Teglsten om Dagen eller, hvis han var ved Træerne, mindst syv Blade i Løbet af en Uge. Alligevel huskede Rousseau gennem hele sit Liv de Laberges besynderlige Forsvarstale: Den, der vil gøre Skaberens Værk, maa gaa fra det smaa til det store, fra Frøet til Træet, fra Natten til Dagen, og De vil engang, naar Analyseringens Djævel faar Dem i sin Vold, lære at forstaa, hvor godt det er at sænke Blikket nedefter lige til Infusionsdyrenes Sjæl.

Fremstillingen af Avlsgaarden gør Indtryk af at være malt paa Stedet. Sensier[2] fortæller, at da Rousseau sattes i Forlegenhed ved den overvættes Motivrigdom, der mødte ham nede i Les Landes, bestemte han sig til foreløbigt kun at tegne de Motiver, han havde udsøgt sig. Men Dupré havde den største Mistillid til Papirets Skrøbelighed og raadede ham til hellere at udføre sine Studier paa Lærred Graat i Graat, saaledes som han allerede tidligere havde malt dem paa en Studierejse i en anden Egn af Frankrig. Rousseau fulgte hans Raad og udførte med største Nænsomhed og Flid et saadant Studie af Avlsgaarden i Skovens Udkant og et lignende Studie af Sognets Bagerovn, et under et Vildnis af Buske halvgemt Stykke gammelt Murværk, hvorfra der til bægge Sider var Udsigt over Marker, et venligt Motiv noget i Slægt med Motivet for en af Rembrandts herligste Landskabsraderinger. Rousseau tøvede med at give disse Studier Farve; Sydens Farver var ham uvante og Luften især saa ejendommelig, at et grundigt Studium var nødvendigt for at gengive den tro, hvis dette var muligt.

Burty angiver rigtignok i sin Fortegnelse over en Udstilling af Rousseaus Studier i 1867 Galleriets Billede af Avlsgaarden for at

[1] Fra Louvre vil mange mindes de Laberges 1839 malte, i al sin Besynderlighed smukke Billede, hvor Konturen af en Skov med fine, sorte Silhouetter af talløse Blade og Kviste tegner sig mod en rødgylden Aftenhimmel. De Laberge søgte at gribe Naturen ved Haarene i Stedet for at favne selve Legemet, siger Théophile Silvestre i sin Karakteristik af Corot i Histoire des artistes vivants. Han paastaar, at de Laberge var saa grundig, at han kemisk undersøgte alle sine Farver og kastede de Træplader, paa hvilke han vilde male, ud ad Vinduet mod Gadens Stenbro for at se om de havde skjulte Fejl.

[2] Souvenirs sur Th. Rousseau S. 143.

være malt tre Aar senere, i 1847[1]. Det kan være en Trykfejl. Men en Bemærkning i hans Artikel om Rousseau i Gazette des Beaux-Arts[2] tyder dog paa, at det efter hans Formening er et i Rousseaus Atelier malt Billede, som han har ladet henstaa ufuldført. Rousseaus Billeder var allerede beundringsværdige, naar Grundformerne var angivne med Kul, Kridt og Pastel, oftest blev da Hovedlinjerne optegnede i bestemte Tuschkonturer. Rousseau kunde ofte selv finde et Anlæg saa tilfredsstillende, at han stillede Lærredet til Side og begyndte paa et nyt. Det var især, siger Burty, Tilfældet med Fremstillingen af Avlsgaarden fra Les Landes.

Hvorledes dette end forholder sig, saa har Rousseau der fuldført den Afsløring, han omtalte for sin Elev. Billedet mangler kun Farvegivningen. Det kunde synes, som om den for en Mester med Rousseaus Dygtighed og Erfaring maatte være let at tilføje.

IV

Ved Hjemrejsen fra Les Landes lovede Rousseau og Dupré hinanden, at de fremtidigt hvert Aar ved Pinsetid vilde vende tilbage til dette Sted. Men det skete aldrig. Der meldte sig andre Opgaver for dem og faa Aar efter brødes deres gamle Venskab. Aarsagen synes latterlig ubetydelig for den, hvem en særlig fransk Form for Ærekærhed er fremmed: Dupré fik et Ridderkors, Rousseau kun en Udstillingsmedalje. Rousseau begravede sig bort fra Verden i Barbizon, hvor han købte et Bondehus, hvis Lade han omdannede til et rummeligt Atelier. Han fordybede sig i Fontainebleau-Skovens Herligheder og knyttede et stedse i Varme voksende Venskab med en anden Eneboer i Barbizon, den utilstrækkeligt paaskønnede J. F. Millet.

Nær Barbizon stod talrige smukke Kastanjetræer. Han har fremstillet en Gruppe af dem i den til Glyptoteket nyligt erhvervede Tegning[3], der ikke staar tilbage for de bedste Tegninger af Hobbema eller Ruisdael. Ulige betydeligere og værdifuldere er dog en anden af Glyptotekets seneste Erhvervelser, det af Rousseau paa et graat grunderet Træplade med faa og faste Penselstreger optegnede

[1] Etudes peintes exposées au Cercle des Arts en 1867, Nr. 61. Une métairie dans les Landes. Grisaille. 62×97.

[2] T. XXIV, 1868, S. 320.

[3] Les Châtaiquiers. Købt paa Auktionen efter Emil Bloch. Tidligere i Alfred Sensiers Samling.

Th. Rousseau: Udkanten af Barbizon. Glyptoteket.

Landskab, som han med Rette har stillet til Side uden at give det den paatænkte Udførelse[1]. En Tordenbyges Skykolonner drager hen over en Mark, der støder op til en Lund og afgrænses af en Række Æbletræer, mellem hvis Stammer Barbizons lave Huse øjnes bag andre Marker. Med de simpleste Midler har Rousseau i dette baade aandfuldt og sjælfuldt opfattede Motiv gengivet Fladens Udstrækning, Træernes individuelle Særpræg, Blæstens Rusken i deres Blade, naaet en Karakter- og en Stemningsmagt, som kan bringe Rembrandt i Erindring.

En meget anselig Tegning i Kobberstiksamlingen gengiver et Motiv, som man endnu tror at genfinde ved til venstre for Vejen fra Fontainebleau i Barbizon at gaa over mod Lunden med de tætplantede Elletræer. Det er en Sommereftermiddags Idyl, Lundens Skygger breder sig langt ud over Marken, hvorfra en Bondekone med sine Køer gaar ud mod den store solbeskinnede Slette med Højderne ved Melun i Baggrunden. I Modsætning til det store Flertal af Rousseaus Tegninger har denne samme omhyggelige Gennemførelse og samme fyldige Virkning som et fuldført Maleri. Det er et lille Mesterværk af »Paysage intime«.

Motivet for en let lille Pennetegning i Kobberstiksamlingen kan ikke stedfæstes. Kun Landskabets Grundformer er angivne og klart fordelte paa samme Vis som naar Rousseau paabegyndte et Billede. For Kobberstiksamlingens Landskabstegning med Mosepytter under en Bakkeskraaning ved Solnedgang er Motivet maaske fundet i Les Landes. Desværre er Sortkridtstregerne paa det gule Papir noget forviskede, saa Virkningen har mistet sin Kraft[2].

Hvis Tegningen virkeligt er fra Les Landes, hører den til de Studier, Rousseau ofte fremdrog fra sine Mapper. Han glemte aldrig den store Sommer dernede. Men det syntes ham tilstrækkeligt at have set hele denne Herlighed en eneste Gang i sit Liv. Ja, egentligt var det allerbedst saaledes. Thoré havde spaaet ret, han saa det alt paa Afstand klarere og rigtigere.

En Erindring derfra har han — mange Aar senere — fremstillet i det hos os ifjor udstillede Billede med Køer ved en Mose under en Ruisdaelsk Trægruppe, der rejser sig mod en spættet og broget

[1] Le Bois et les Pommiers de la Belle-Marie (1860—62). Det har tilhørt Maleren Diaz, der som Landskabsmaler var Rousseaus Lærling, og er allerede gengivet i Alfred Sensiers: Vingtquatre Études et Croquis de Théodore Rousseau, 1876.

[2] De tre Kobberstiksamlingen tilhorende Tegninger stammer alle fra Alfred Sensiers Samling.

Th. Rousseau: Ved Udkanten af Skoven. Tegning i Kobberstiksamlingen.

Aftenluft af en sær tragisk Virkning[1]. Et af Rousseaus skønneste Værker — maaske hans mest berømte og velkendte, — er det 1853 udstillede Billede fra Sumpene i Les Landes, en af Louvre-Samlingens Skatte[2].

Det var udført efter Bestilling af en kunstelskende Rigmand fra Elsas, Frédéric Hartmann, med hvem Rousseau ved Aarhundreds Midte stiftede Bekendtskab. Overfor en anden Elsasser, Landskabsmaleren Français, havde Hartmann beklaget Malerkunstens Ævneløshed til at gengive det Præg af Alvor og Storhed, Naturen havde i deres Hjemstavn. Français protesterede og førte ham til Rousseaus Atelier. Kun paa bestemte Tegn aabnedes dets Dør, ukendte Gæster var ham ikke velkomne. Under slige Besøg betragtede han gerne i Taushed Røgen fra sin Pibe. En Tungefejl gjorde ham Talen besværlig, men kom han først paa Gled, forhøjedes den sære Feberglans i hans Shakespeare-Hoveds mørke Øjne og han udtrykte sine Tanker med ualmindelig Finhed og farverig Kraft.

Af de i det store Laboratorie-Rum ophængte Arbejder beundrede Frédéric Hartmann især Studiet fra Sumpene i Les Landes, det Brunt i Brunt malte Billede af Avlsgaarden og den paa samme Maade udførte Fremstilling af Sognets Bagerovn. Rousseau paatog sig til Hartmann at udføre tre Malerier efter disse Forarbejder. Hidtil havde han maattet arbejde for Brødet, havde altid fremskyndet Billedernes Udførelse og aldrig sluppet dem uden Fortrydelse. Blev det ham tilladt i Fred og Ro at arbejde paa disse tre Billeder saa længe som han selv fandt ønskeligt, vilde han dog engang for Alvor kunne godtgøre, hvad han var i Stand til at udrette. Frédéric Hartmann lovede i saa Henseende fuldstændigt at rette sig efter Kunstnerens Forgodtbefindende.

Men medens Billedet fra Sumpene fuldførtes forholdsvis let og hurtigt, var det ham ulige vanskeligere i Billederne af Avlsgaarden og Sognets Bagerovn — ligesom i den senere af Frédéric Hartmann bestilte Fremstilling af en Landsby i Picardiet — at naa Resultater, med hvilke han følte sig tilfreds. Han tilstræbte gennem næsten alkymistiske Processer at give sine Billeder Rembrandts subtile Finesser i Behandlingen og undskyldte sig ved at sige: »De synes, ikke sandt, at jeg kun kæler overdrevent for mit Billede og vil medgive det mysteriøse Tillokkelser. Jeg søger dog kun at gaa frem

[1] Paysage des Landes. 1857. Centenaludstillingen i Paris 1900.

[2] Les Marais dans les Landes. Købt til Louvre 1891 for 129,000 francs.

som Naturen ved Aflagringer, som naar de forenes eller opdynges bliver til Styrke, til Gennemsigtighed; paa dem arbejder jeg derefter som paa et neutralt Islæt med afsluttende Betoninger. Disse er for Malerkunsten, hvad Melodien er for Understemmen, de afgør alt, Sejr eller Nederlag. Fremgangsmaaden er ligegyldig i Afgørelsens Øjeblikke, man anvender alt, paakalder, hvis der er Brug derfor, selv Dybets Aander; har jeg udtømt Farvernes Hjælpekilder, benytter jeg Paletkniven, Tommelfingeren, Merskums-Afsliberen, Penselskaftet, om det er ønskeligt. En tung Prøvelsens Tid indtræder, naar Dagens Arbejde er endt; jeg føler mig da ofte meget afkræftet, men aldrig fortvivlet[1].«

Han tilstræbte Vidundere af Farvepragt og raadførte sig derfor med de udstoppede Kolibrier, der laa i hans Bordskuffe, senere med de japanske Farvetryk, der i samme Grad som gamle franske Fajancer, Rembrandts Raderinger i fine Tryk og smukke Bøger i smukke Bind blev Genstand for hans Samler-Attraa. Japan lignede Syden. Men der krævedes ogsaa Hensynstagen til mange andre Ting end Farvernes Intensitet. Alt tones og farves af Luften, lever og aander i Luften, det mest universelle af alt; Karakteristiken af Luftens og Lysets Indvirkning paa Farverne var efter Rousseaus Mening et af Malerkunstens vigtigste Maal. Hverken Analysen eller Syntesen maatte forsømmes. Ved sejg Udholdenhed haabede han at sammentvinge, hvad der umuligt lader sig forene, at indvinde alle indbyrdes modstridende Fuldkommenheder, at udtømme det uudtømmelige ligesom Drengen, der i sin hule Haand vilde bortbære Oceanet. Men efter det uopnaaelige stræber selv den største Kraft kun forgæves.

V

Det til Frédéric Hartmann bestemte Maleri af Avlsgaarden fra Les Landes betegner et af Rousseaus Nederlag, uagtet han havde stridt tappert, malt og ommalt det saa ofte, at Luftens tunge og døde Blaa staar i Relief frem fra Træerne, der »ser ud, som om

[1] Souvenirs sur Rousseau, S. 199. Udtalelserne skyldes det i 1850 fuldførte Billede La Hutte des Charbonniers, men gælder lige saa vel andre af hans Værker og i særlig høj Grad de til Frédéric Hartmann malte Billeder.

de var blevne udskaarne i Papir med en Pennekniv og klistrede paa Lærredet« [1].

Selv om Farvens Svagheder jo ikke fremgaar af Gengivelser, viser disse tydeligt, at Billedet er formalt. Det har ikke den djærve Friskhed i Rousseaus Arbejder fra den gode Tid, da Dupré som den kloge Raadgiver stod ved hans Side. Alle Enkeltheder havde faaet Interesse for ham; han synes at have sandet de Laberges Ord, at der selv i en Sten eller et Stykke Mos er en hel Verden. Tidligere havde han hævdet, at Forgrunden aldrig maa svække Interessen for det egentlige Billedmotiv, her har han i rigt Maal forsynet den med affaldne Grene, Træstubbe, Sten, Bregner og Lyng. Han har udmodelleret enhver Gærdestav og søgt at forhøje Billedets Liv ved Personer, Køer, Høns og broget Vasketøj. Men Galleriets Studie eller Forarbejde er alligevel mere levende. Træerne har mistet deres gode Huld, Løvets smaalige Behandling har faaet den fatale Lighed med Strikkearbejde eller Uldgarnsbroderi, som selv Rousseaus mest venligtsindede Kritikere, f. Eks. Thoré, beklagede at finde i mange af hans senere Arbejder [2]. Luftens Utal af lyse Pletter er jævnt og ensformigt fordelte mellem Løvmassernes mørkere Pletter paa en Maade, som gør Virkningen urolig og karaktersvag.

I en tidligere Skikkelse var Maleriet af Avlsgaarden paa Udstillingen i 1859 bleven meget haardt medtaget af Kritiken. Maxime du Camp fandt, at det mindede om en Bunke Linser, der var strøet ud over en Tavle [3]. En anden Kritiker, Jourdain, som ligeledes har udgivet sin Udstillingsanmeldelse som Pjece, saa Rousseaus Grundskade i en fuldstændig Mangel paa Ævne til at kunne tegne. Hvad Avlsgaarden i Les Landes angaar, vil han tillade sig at spørge Kunstneren, om denne finder dette Billede værdigt for sit Talent og sit Ry [4].

[1] Arthur Tomson: Jean François Millet and the Barbizon school, S. 199. Maleriet La Ferme dans les Landes solgtes 1881 paa Auktionen efter Frédéric Hartmann for 73,000 francs og var udstillet paa Verdensudstillingen 1889.

[2] Thoré: Salons de W. Burger 1861—68, Paris 1870. I S. 49 (1861): »Trop uniformément tricoté, comme on dit dans les ateliers.« S. 401 (1863): »Manière brodée au point, exécution un peu mécanique et positive à l'excès. Les feuilles découpées une à une et appliquées isolément sur le ciel avec une valeur égale.« S. 355 (1867): »Tricoté comme un morceau de tapisserie.« Bemærkelsesværdige er Advarslerne i Udstillingsanmeldelsen 1861: »On ne trop dire, dans les productions des maîtres, quand une ébauche ou esquisse passe à l'état de tableau. — Chez tous les maîtres, dans toutes les écoles, le premier jet est presque toujours le meilleur sauf chez Rembrandt, ce rare génie, qui commence tranquillement, pour s'échauffer, s'enflammer, une lueur d'abord, une incendie à la fin.«

[3] Maxime du Camp: Le Salon de 1859, S. 149.

[4] Jourdain: Les peintres français. Salon de 1859, S. 135.

Th. Rousseau: Avlsgaard i Les Landes. Tidligere i Frédéric Hartmanns Samling.

Hvor oprørende uretfærdig end Rousseau fandt Kritiken, mente han ikke selv at have naaet sit Maal og besluttede at omarbejde Billedet helt. Frédéric Hartmann begyndte at blive utaalmodig og skrev til Rousseau: »Jeg opnaar ikke Nydelsen af mine Billeder, før jeg er bleven saa gammel og aflægs, at mine svækkede Øjne næppe kan se dem.« Rousseau svarede: »Vær ikke urolig for Billedet af Avlsgaarden, min kære Hr. Hartmann, jeg har besluttet at give dette Billede en saadan Fasthed i Formgivningen, at det uafhængigt af alle Lysets vekslende Luner paa Dagens forskellige Timer vil kunne bestaa. Jeg regulerer det ganske paa samme Maade som en Urmager regulerer et Ur. Af hele mit Hjerte er jeg Dem dybt taknemmelig for den Interesse, De viser dette Billede; thi for mig er det Genstand for alvorlig Eftertanke og et baade sødt og bittert Studium, sødt, fordi det er Udslag af den fuldstændigste Samklang af mine Ævner og fra Tillidsfuldheden til et første Indtryk logisk fører mig til Virkelighedsgørelsen af dets Form, bittert, fordi det ikke stemmer med vor Tids Hastværksarbejde og letfærdige Domme over Kunst, ogsaa fordi jeg spørger mig, til hvem jeg fremtidigt kan udføre slige Arbejder uden at føle Smerte over at maatte udlevere Frugten af hele min Andagt til en hvilkensomhelst Malerisamlers tilfældige Smag. Kunsten paabyder mig stedse mere sine haarde Love; det er, naar jeg ser vor Tids Smagsretning, i Sandhed ikke opmuntrende for mig. For Øjeblikket trøster jeg mig, thi naar dette Arbejde efter mit Skøn er fuldført, er det med sand Tilfredshed, jeg overgiver det i Deres Hænder[1].«

»Ser De dette lille Hjørne af Billedet,« sagde Rousseau til Sensier, »ikke større end en Haand, og synes De ikke, at det overgaar Resten i Intensitet, i Klarhed og Udtryksfylde? Resten maa underlægges denne lille lysende Plet, stemmes derefter, Billedet maa i sin Helhed blive lige saa levende. I Malerens frygtelige Haandværk er det nødvendigt stedse at naa højere, stedse at overgaa sig selv.« — »Men efter Deres Anskuelser, Rousseau, vilde jo saa en Kunstner kunne tilbringe sit Liv med at arbejde paa et enkelt Billede.« — »Nuvel, ja, et Menneske burde være tilstrækkelig modig, trofast og rig til kun at frembringe et eneste vidunderligt Værk, et virkeligt Mesterværk, der blev hans Apoteose.« Rousseau fremførte de mest bundfalske Paastande og haarrejsende Paradokser om at alle de største Kunstnere glimrede ved et saadant Værk og Resten af deres

[1] Souvenirs sur Rousseau, S. 285.

Virksomhed, hvor meget herligt de end skabte, var dette saare underlegent. »Jeg ønskede at være Millionær blot for at kunne frembringe et enkelt enestaaende Billede; for det vilde jeg ofre mig, med det vilde jeg glæde mig og lide, indtil jeg efter Aar, tilbragte med Forsøg, omsider var tilfredsstillet og naar jeg betegnede det med mit Navn var i Stand til at sige: Her standser mine Kræfter og mit Hjærtes Slag; Resten af mit Liv vil jeg blot til Adspredelse gøre Tegninger og male Studier, Blomster, der nedstrøes efter det store Arbejde, med hvilket jeg følte mig virkeligt tilfreds.«

Rousseau gik i Gang med ny Malerier, tegnede og malte i Barbizon, men vendte stedse tilbage til at fortsætte Arbejdet paa Billederne til Frédéric Hartmann. I et Brev fra September 1862 lover Rousseau at aflevere Billederne om en Maanedstid, men i 1863 tager han atter ivrigt fat paa at omdanne dem. Arbejdet ødelagdes lige saa regelmæssigt og principfast som i sin Tid Penelopes Væv blev optrevlet, og lige saa utrættet som Penelope begyndte Rousseau Arbejdet forfra. Kun Millet og Sensier opnaaede at faa Glimt at se af Billedernes sære Forandringer og selv for dem blev de ofte gemte. »Vi var,« siger Sensier, »ofte nedslaaede ved at se sære Scener af et sælsomt Sørgespil veksle paa disse Billeder. Undertiden syntes Træernes Silhouetter at blive truende, Planternes Former at trække sig smerteligt sammen og Jordsmonnet at forstenes i mørk Fortvivlelse, som om Rousseau vilde tugte sit Værk og ved at fordømme det til de uhyggelige Forvandlinger straffe det for sine Fødselsveer. Til andre Tider genfødtes de saa lyse, klare og funklende som en Foraarsmorgen. Saaledes tilbragtes hans Liv med disse tre Landskaber, hvis Skønheder han stedse vilde forøge og som han aldrig kunde bestemme sig til at forlade.«

Paa Verdensudstillingen i 1867 blev Rousseau almindeligt anerkendt som en af de største Landskabsmalere. Han fik en Æresmedalje, men led en alvorlig Skuffelse ved ikke straks at blive forfremmet til Officér af Æreslegionen. Hans Helbred var undergravet, da han ramtes af en Lammelse i den ene Side; ud paa Efteraaret blev hans Tilstand haabløs. Kun til Vogns kunde han naa ud i Skoven og indaande Duften af Lyngen ved Les Gorges d'Apremont. Han var yderst afkræftet, da Frédéric Hartmann og Sensier den 21. December aflagde ham et Besøg i Barbizon; ved Afskeden hviskede han: »Hartmann, søg at ordne alt paa det bedste!« Hartmann opfattede det som en Tilladelse til nu at hente sine tre Bil-

leder i Atelieret i Paris. Han og Sensier tog derhen allerede næste Dag, fandt »Avlsgaarden i Les Landes« og de to andre Malerier; de var netop i Færd med at føre dem ned i Vognen, da et Bud bragte Sensier et Telegram: »Barbizon-Melun, 22. December Kl. 11. Rousseau er død Kl. 9. Kom! J. F. Millet «

KARL MADSEN

THORVALDSENS GRATIER OG AMOR MED LYREN

Blandt den klassiske Sagnverdens Skikkelser er Amor Thorvaldsen kær som ingen anden. Den lille vingede Gud flyver rundt i Thorvaldsens Værker, leger med Dyrene, gaar paa Jagt, stamper Druer, samler Konkylier, plukker Frugter af Træerne og tager Del i alle Gudernes Liv. Den ene yndefulde Komposition efter den anden opstaar til hans Ære. I de smaa antike Relieffer er han Kunstnerens Ledemotiv. Betegnende lyder Titlen paa en af Reliefserierne: Amor behersker Verden.

En Gang blev dog Kærlighedsguden ikke skabt for sin egen Skyld. Amor med Lyren kan takke Gratierne for sin Tilværelse.

Næst Amor har Thorvaldsen ikke dyrket noget antikt Motiv med tilnærmelsesvis samme Interesse som Gratiernes. I hans Ungdom og Manddom er der ikke mange Aar, hvor de forlader hans Værksted. Kort efter 1800 kopierer han Carstens' Tegning af Muserne, der danser om de tre Huldgudinder til Apollos Spil. Kopien, der hang i Atelieret paa Piazza Barberini, findes nu i Glyptotheket. 1804 komponerer Thorvaldsen selv et Relief med Musernes Dans paa Helikon. Midt mellem de ni Søstre, der danser Ringdanse i folderige Klæder, staar de tre nøgne, tæt sammenslyngede Søstre og ser roligt til. Relieffet var færdigt i Marmor i Aaret 1807. I 1813 blev der bestilt en Gentagelse. Thiele fortæller, at allerede i 1817 lod Thorvaldsen sin Elev Tenerani efter en Lerskitse udarbejde den berømte fritstaaende Gruppe af Gratierne, der 1818 var færdig i Gibs. Det var for at støtte Kompositionen i denne Gruppe, at

Amor med Lyren opstod (afb. S. 81). 1818 fik Thorvaldsen Bestilling paa et Monument over Andrea Appiani, kaldet Gratiernes Maler. Det hertil hørende Relief med de tre nøgne Kvindeskikkelser, der lytter til den staaende Amors Spil, modellerede han i 1821. Tre Aar senere blev det afsendt i Marmor til sit Bestemmelsessted. 1831 udførte Thorvaldsen tolv Relieffer med Situationer af den lille Amors idylliske Liv og Færden. Det galdt for ham, som han selv sagde, at faa Amor rystet ud af Ærmet. Fra en af Anakreons Oder tog han her Motivet med Amor, der lægges i Rosenlænker af Gratierne. 1832 lod Thorvaldsen Gratierne danse bag Apollons Vogn paa det aldrig fuldførte Relief af Parnas. Over en Dør i Thorvaldsens Museum findes et lille udateret Relief med Gratiernes Dans, som ikke omtales af Thiele; det er utvivlsomt et Forarbejde til Parnas. Til Slut bestilte Kongen af Würtemberg en Gentagelse af Gruppen fra 1817, der blev Anledning til at en helt ny Gruppe opstod i 1842.

Til alle disse forskellige Relieffer og Grupper findes der i Thorvaldsens Museum en Mængde tegnede Udkast, til den berømte tidlige Gruppe af Gratierne ikke færre end nitten, fordelte paa 7 Blade (Nr. 13, 210, 211, 212, 213, 214a, 376). At alle disse Tegninger virkelig er Forarbejder til den Gruppe, Thorvaldsen i 1817 lod udføre efter sin Lerskitse og ikke til den ændrede Gruppe fra 1842, fremgaar klart deraf, at de alle trods mange indbyrdes Forskelligheder har ét fælles Træk: paa alle Tegningerne staar Gratierne tæt sammenslyngede, Legeme mod Legeme. Ogsaa den lille yndefulde Gibsmodel i Skitsesamlingen har den samme, sluttede Komposition, som Thorvaldsen aldrig senere vendte tilbage til. I den store Gruppe, der blev anlagt 1817, er de tre Gudinder stadig søsterligt omslyngede, men her tegner hver af de unge Pigeskikkelser sin rene Kontur mod Luften, Legemerne er en Haandsbredde adskilte fra hverandre (afb. pg. 78). Og da Thorvaldsen i 1842 omformede Gruppen, tænkte han intet Øjeblik paa igen at slutte de tre Figurer sammen til en fælles Masse (afb. pag. 79). Den sidste Gruppes Overensstemmelse med den første i alle Hovedlinierne er et Bevis herfor. Han ændrede de to fremherskende Armes Stillinger, lod den ene Gratie sænke og dreje Hovedet og vendte hende mere om mod Beskueren, men bevarede Linjerne i Legemets Kontur. I to Dagbogsoptegnelser fra 1842 af Baronesse Stampe er der overleveret et skriftligt Bevis for, at Thorvaldsen straks, da en ny Gruppe faldt ham ind, bestemte sig til at bygge den op over Motiver af

den gamle. Baronessen taler om, hvorledes indbildte Ærgelser og Hjernespind, der hindrede »Thor« i at sove, ofte var Aarsag til gode Indfald. »En Morgen efter en saadan Nat, hvor jeg kom hen for at see til ham, fandt jeg ham ned i en dyb Kiælder, slæbende Stumper af en Gibsgruppe; nu hjalp jeg ham, og han fortalte mig, han havde faaet en Idée, som han ret var begiærlig efter at udføre, og det var at forandre den gamle Gruppe af Gratierne og giøre den ganske anderledes«. »Saaledes kom Gratierne frem, og jeg glemmer ikke, hvor travlt Thorvaldsen havde med en gammel Afstøbning af de første Gratier, Morgenen ovenpaa en saadan urolig Nat, for at save Arme og Been, ja selv Halsen af dem og skabe en ny Gruppe deraf« (Erindringer, udg. af Rigmor Stampe 1912, pag. 181 og 179).

Mener man at turde fastslaa, at Tegningerne paa de nye Blade alle er Udkast til den første Gratiegruppe, gælder det at udrede deres indbyrdes Sammenhæng for yderligere at kunne klarlægge Gratiemotivets Udvikling. I første Øjeblik synes Opgaven uløselig, saa indbyrdes forskellige er de alle, Legemerne er vendte og drejede i alle mulige Stillinger og Armene er krydsede paa mangfoldige Maader. Haabløst er det at forsøge paa at udfinde Tidsfølgen gennem de Udkast til andre Kompositioner, der findes paa de samme Blade. Disse Kompositioner spænder over et Tidsrum af over 30 Aar. Det er en bekendt Sag, at Thorvaldsens Tegninger flød rundt i hans Atelier i største Uorden. En Dag fik han tilfældigt et Stykke Papir i Hænde, tegnede et Rids derpaa og lod det maaske derpaa ligge en halv Snes Aar, inden han fik fat i det og i Hast kradsede en Komposition ned ovenpaa eller ved Siden af den første. Der er derfor ingen anden Vej end at lægge Kompositionerne Side om Side og søge at skille dem ud i bestemte Grupper.

To af Bladene bærer en Dato. I det ene Tilfælde har Thorvaldsen brugt en Indbydelse til Middag »Mercredi le 25 janvier«, hvilket uden Tvivl bør udlægges som Onsdag d. 25 Januar 1815. Den anden er tegnet paa en Attest, der bærer den fulde Dato: 6 Dec. 1815. Nu er det saa heldigt, at der paa begge disse Blade kun findes Udkast til Gratierne, at bægges Kompositioner hører nøje sammen og at disse Kompositioner repræsenterer den Type, der er enklest i sin Form, men fjernest fra den endelige Gruppes. Man har derfor en Begyndelsesdato at holde sig til. Det var rimeligvis omkring Nytaar 1816, at Thorvaldsen fik fat i et Par Papirlapper, paa hvilke han noterede sig de første Ideer til en ny Gruppe.

Oprindelsen til Gratierne falder saaledes midt i det Tiaar, i hvilket Thorvaldsens Stil fik sin fulde Afklaring og i hvilket hans allerberømteste Værker blev til. I 1815 havde han bl. a. paa en Dag formet Dagen og Natten, havde modelleret den lille fireaarige Lady Elisabeth Russell og paa Bestilling af hendes Fader fuldført et Relief af Priamus, som i Nattens Stilhed kommer til Achilles' Telt med Gaver for at udveksle Hektors Lig. I dette Aar er han sikkert ogsaa begyndt at tænke paa den Omformning af den ældre Statue af Hebe, som blev fuldført i Løbet af 1816. Ejendommeligt for de fleste Arbejder fra denne Tid er det, at de er holdte i en mere retliniet og streng Stil end hans tidligere Værker. I intet andet Relief er Reliefstilen gennemført med saa ubønhørlig Konsekvens som i Fremstillingen af Priamus og Achilles, i hvilken seks Figurer alle i Profil tegner sig klart mod Fladen. Ogsaa i »Natten« har Kunstneren vaaget over den rolige, alvorlige Profil. I Omarbejdelsen af Hebes Statue har Thorvaldsen søgt en fast og sluttet Frontalvirkning. Kjolens Folder tegner sig som et System af lodrette Riller, der giver Figuren noget af en Søjles Rejsning. Hebe virker som et arkitektonisk Led, en Art Karyatide. Selv den lille nøgne Lady Elisabeth staar med Armene ind til Siden lige op og ned, kun med en let Hældning. Grunden til denne Vending mod en mere arkitektonisk Billedhuggerkunst maa søges i Thorvaldsens voksende Studium af den ældre klassiske Kunst. Det var netop i disse Aar, at han fik overdraget Restaureringen af de æginetiske Gavlgrupper, der fremkaldte den bekendte Statue af Haabet, som er direkte inspireret af de Ægina Templets Akroteriefigurer. Julius Lange har sikkert Uret, naar han mener, at det Studium, som Restaureringen medførte, ikke har afsat nogetsomhelst væsentligt eller tydeligt Spor i hans egen Plastik. Thorvaldsens Stil var selvfølgelig ikke almen antik i den Forstand, som Samtiden troede, og hans Kunst efterlignede heller ikke paa dette Tidspunkt den arkaisk græske Kunst paa en saadan Maade, at den fik Lighed med den i Form, Behandling, Udtryk eller Bevægelse. Han var og blev en Empirekunstner. Men han tilegnede sig gennem sit klassiske Studium i disse Aar nogle almindelige Regler for Fladekompositioner og streng Statuestil, som kom til at præge en Del af hans Arbejder, men som han atter senere forlod.

Da Thorvaldsen begyndte at tænke paa den eneste Trefigursgruppe, han har frembragt, var det derfor paa dette Tidspunkt na-

turligt for ham at anlægge den saa samlet og frontalt som muligt. Det mest konsekvente vilde have været at stille de tre Gudinder ved Siden af hverandre, alle i samme Plan sete forfra. Men dette har utvivlsomt syntes Thorvaldsen for tung og vægtig en Komposition, i hvilken hans største Gave fra Guderne, hans glidende, slanke Linierythme ikke kunde udløses. Han begynder derfor med at lade den ene af Figurerne smyge sig ind til den midterste af Søstrene, idet hun drejer sig halvvejs om mod hende (Nr. 211, 6 Dec. 1815. Afb. S. 67. Bladet har desuden et Udkast til den samme Gruppe set fra Ryggen).

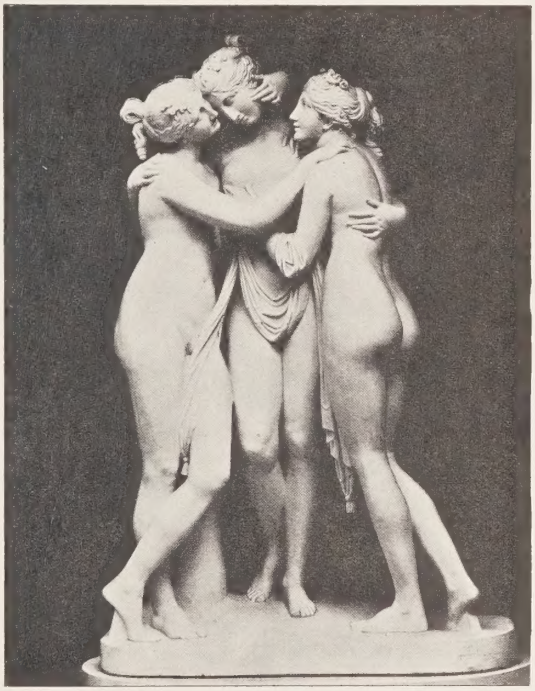
Meget karakteristisk for Kunstneren er det, at medens han paa alle mulige Maader varierer Gratiernes indbyrdes Stillinger i de forskellige Tegninger og plastiske Grupper, bibeholder han fra denne første Tegning til den sidste Gruppe det samme ydre Omrids. En Liniens Mester, som han er, har Kompositionens Helhedsvirkning været ham klar fra første Færd. Han gennemfører en bred Basis, der snævres ind ved Knæene, bølger ud og ind til den krones foroven af de tre sammenbøjede Hoveder. Vil man se en Modsætning til denne Komposition kan man lægge Carpeaux's Fremstilling af de fire Verdensdele, der bærer Himmelkuglen, ved Siden af Thorvaldsens Gratier (afb. i »Kunstbladet« 1910, pag. 87). Carpeaux's Gruppe er rund, og modelleret i brudte Lys og Skygger, medens Thorvaldsens virker fuldkomment flad, skabt i et Plan og bygget op i lange, klare Linier. Carpeaux's fire nøgne, anspændte Kvinder samler deres Ben i en snæver Kres, idet de løfter Armene vidt ud til Siderne — en ganske modsat Komposition af Gratiernes, hvis brede Basis forøger denne Gruppes Ro. Carpeaux søger i Billedhuggerkunsten Udtryk for det spillende Liv og den arbejdende Kraft og tegner derfor sine Kompositioner ind i andre Omrids end den Kunstner, som ene

dyrker den stille Linierythmik. Thorvaldsen fandt straks en ydre, graciøs og renliniet Form, i hvilken den svagt bevægede, afrundede Gruppe kunde hvile som et stort og fint Ornament.

Det følgende Blad med seks Tegninger af Thorvaldsen til Gratierne (Nr. 210, 25 Jan. (1815)) slutter sig nøje til det første. Der findes paa det to Udkast, hvis Komposition er den samme som paa Afbildningen, Side 67. Det ene har dog et nyt Motiv, en lille knælende Dreng, der klemmer sig ud mellem to af de unge Pigers Ben (afb. S. 68). Her optræder for første Gang Amor efter antikt Mønster sammen med Gratierne. Men Thorvaldsen forviste ham hurtigt igen, han fyldte øjensynligt for meget i den foreliggende Komposition. Et Udkast paa samme Blad viser Gruppen set bagfra, paa et andet, der iøvrigt er af ganske samme Art som de nævnte, lader Thorvaldsen den ene Gratie lægge sin Arm over Søsterens Bryst. I de hidtil omtalte Tegninger er Kompositionen ogsaa i den Henseende saa enkel som muligt, at den midterste Gudindes Legeme ikke brydes af nogen krydsende Arm. Men fra nu af begynder Thorvaldsen at lade Armene gribe ind, et Motiv han efterhaanden omdanner paa en halv Snes forskellige Maader.

Endelig findes der paa Bladet Nr. 210 to Rids af den samme Gruppe forfra og bagfra, som er lidt forskellige fra de øvrige i Tegnemaade og ganske forskellige i Grupperingen. De synes at være opstaaede noget senere end de først nævnte. Forskellen fremkommer derved, at den Gratie, der staar yderst til venstre, har vendt sig om, saa at hun ses i en skraa Stilling bagfra. Thorvaldsen har her brudt med den regelmæssige Komposition, der var hans Udgangspunkt. Gruppen er saa varieret som vel muligt, en Figur fra Siden, en forfra, en bagfra. Naar det i det foregaaende er fremhævet, at Thorvaldsen i adskillige af sine Arbejder fra omkring 1816 dyrkede en retliniet og streng Stil, maa det ikke forstaas saaledes, at han gennemførte den i alle af sine Udkast og i alle sine Skulpturer. Andre Værker er Vidnesbyrd om, at han paa samme

Tid mestrede en fuldere og rundere Linie, et rigere Liv. Danserinden fra 1817 er endog den stærkest bevægede af alle hans fritstaaende Billedhuggerarbejder. Af Tegninger til Relieffet med Priamus og Achilles lærer man, at dets endelige, strenge og enkle Profilkomposition først blev fastslaaet efter mange Forsøg. Alle hans Tegninger fra de samme Aar er fulde af de rigeste, mest bølgende Linievirkninger. De giver et endnu mærkeligere Indblik end Marstrands i en stor, stærkt producerede Kunstners aandelige Værksted og er Beviser for, at den strenge Stil ikke bunder i en umiddelbar kunstnerisk Følelse, men er en Viljessag hos Thorvaldsen. Med Gratierne gik det ham saaledes, at han fik Ideen til en rolig og enkel Komposition, forlod denne for en mere kompliceret, forandrede atter denne og endte med et færdigt Værk, i hvilket der var tydelige Rester af hans oprindelige Hensigter.



Den sidst omtalte Gruppetype paa det indholdsrige Blad Nr. 210 varierer Thorvaldsen paa to andre Blade. Det ene, Nr. 212, har to Tegninger med den samme halvvejs bagfra sete Gratie som paa Nr. 210, men her er den af Søstrene, der før var set fra Siden, vendt om i en skraa Stilling mod Beskueren. Paa Bladet Nr. 13 er de to yderste Figurer byttede om, idet Rygfiguren nu er anbragt paa højre Side (afb. S. 70). Denne Gruppering har mange Overensstemmelser med Canovas berømte tre Gratier (afb. S. 69) — se Kroppenes indbyrdes Stillinger, Støtten t. v., de yderste Gratiers Fødder osv.

Canovas Gruppe var oprindelig bestilt af Kejserinde Josephine, men blev fuldendt i 1814 for hendes Søn Eugène Beauharnais (En Replik fra Samtiden findes i Glyptotheket). Spørgsmaalet, om Canovas eller Thorvaldsens Gruppe burde foretrækkes, var et Pro-

blem, der i Aarene efter 1818 bogstavelig talt delte Verden i stridende Lejre. Allerede i Januar 1819 skrev Peder Hjort nogle karakteristiske Linier i et Brev fra Rom til sin Ven Molbech: »Nyligen har Thorvaldsen gjort de tre Gratier. De er uskyldige som han selv er barnlig, og just fordi han ikke altid tænkte paa at gjøre tre Grazier, men blot tre graziøse unge Piger er de blevne saa guddommelige! Canova har nyligen gjort tre nøgne franske Kammerpiger, der coquetterer med alle Legemsdele, da det er dem nægtet at dreie Øinene i Hovedet, hvilke ogsaa benævnes ved hint Navn. Men der er ikke saameget Liv i dem, at deres Kjød kunde friste som deres Forbilleder« (Kgl. Bibl. N. K. S. 4,2336). Alle Rejsebeskrivelser fra Tiden er fulde af Sammenligninger, mange Sydlændinge holdt paa Canova, medens Norden stod samlet om Thorvaldsen. Den danske Billedhugger fandt endog saa fornem en Forsvarer som Kong Ludwig af Bayern, der i sine »Römische Distichen« offentliggjorde et Digt, som fremhævede hans Gruppe paa Canovas Bekostning. Tegningen paa Bladet Nr. 13 vidner om, at det engang har været Thorvaldsens Hensigt at ville konkurrere med sin ældre Rival. Thorvaldsen søger i dette Udkast at slaa sin Fjende af Marken paa hans eget Felt. Men ogsaa denne Gruppering forlader han som saa mange andre og stræber henimod en klarere og enklere Komposition.

Paa Bladet Nr. 214a, der er gjort med en lignende brillant og kraftig Pen som Nr. 13, har Thorvaldsen to Gange tegnet den samme Gruppe forfra og en Gang fra Ryggen. Bægge de to yderste Gratier vender Siden til, den ene med en let Drejning i Hoften (afb. S. 71). De forandrede Stillinger bevirker, at den brede Basis for Gruppen ikke længere fremkommer ved, at den ene Graties Ben

krydses, men kun derved, at Knæet bøjes. Hele Kompositionen er overordentlig regelmæssig, fast og sluttet.

I Tegningerne Nr. 376, der er komponeret paa lignende Maade som Nr. 214a, tages atter Amor op mellem Gratierne, men der er ikke ret megen Plads til ham. Hans lille Skikkelse bliver overskaaret af den midterste Graties Ben.

Tilbage er der endnu kun et Blad med Udkast til Gruppen (Nr. 213, afb. S. 72). Desværre er Bladet beskadiget, idet Halvdelen af Tegningen er revet af, men klart er det dog, at Kompositionen ikke falder sammen med nogen af de tidligere nævnte. Den midterste Gratie, der paa alle de andre Tegninger er set lige forfra, vender her Ryggen mod Beskueren. Ideen er ikke opfundet af Thorvaldsen. I den berømte antike Gratiegruppe i Siena findes et lignende Rygmotiv, og Thorvaldsen ejede selv en lille antik Gemme, paa hvilken den midterste Gudinde vender Ryggen til. Det var heller ikke nyt i hans egen Kunst, han havde brugt det i Relieffet med Musernes Dans. Om Bladets Indordning i Rækken af Tegninger til Gratiernes Gruppe er det umuligt at drage nogen Slutning, og paa Grund af dets beskadigede Tilstand er det desværre ogsaa umuligt at danne sig en klar Forestilling om den yderst til højre staaende Graties Stilling. Men ejendommeligt er det at lægge Mærke til, at Kompositionen for de to andre Figurers Vedkommende dog har en Forbindelse med en af de tidligere omtalte Tegninger. Paa Bladet med de seks forskellige Udkast (Nr. 210) findes der et Rids af en af disse Gruppers Bagside (afb. S. 73), hvis Gruppering falder sammen med Kompositionen paa Nr. 213, blot med den Forskel, at den sidste Tegning er ment som en Gruppeforside, ikke som en Bagside.

Det var ikke Udtrykket eller Karakteristiken, men Linjekompositionen i Billedhuggerkunsten, der optog Thorvaldsen mest. Som

Kunstner tænkte og følte han i Linier. Julius Lange har fremdraget et Eksempel paa, hvorledes han brugte den samme Form til forskellige Opgaver. Da Thorvaldsen skulde modellere »den himmelske Styrke« til Pavemonumentet, kom han til at mindes en af sine Tegninger til en Omfalestatue og skabte den kristelige Dyd i en antik Skikkelses Lignelse. I Udkastet til Gratierne Nr. 213 har man et andet Eksempel paa, at et Liniemotiv kunde følge Thorvaldsen fra Opgave til Opgave. En Dag, da han vilde klargøre Bagsiden af Gratiernes Gruppe for sig, fandt han en harmonisk Komposition, som han en anden Gang under det vedvarende Arbejde med Problemet anvendte til Gruppens Forside. Den færdige Gruppe faldt dog ganske anderledes ud. Men efter et Aar eller to's Forløb fik Thorvaldsen Bestilling paa Relieffet til Monumentet over Appiani, Gratiernes Maler, og paa en Tegning til dette (Nr. 227, afb. S. 74) genfinder man atter lignende Stillinger, som man ogsaa træffer paa i nogle Tegninger fra ubestemt Tid til et aldrig udført Relief med Sokrates, der som Stenhugger modellerer de tre Gratier (Nr. 41b). Thorvaldsens frodige Aand var aldrig forlegen for et Motiv, hver Dag bragte nye Ideer, men gennem alle disse Tusinder af Former og Figurer fastholdt Kunstneren visse Typer, som han Gang paa Gang tumlede med og søgte at bringe til Udførelse.

Den næsten helt udslettede Tegning paa Bladet Nr. 209, der i Thorvaldsens Museum opføres som en Tegning til Gratierne, er snarere et Udkast til Appianis Monument. Amor sidder udenfor Gruppen, i Relieffets endelige Komposition kom han til at staa ved Siden af denne.

Den paa Side 77 afbildede Gibsmodel er et Resultat af de mangeartede Bestræbelser i Tegningerne. De midterste Armes

Stilling er den samme som paa Nr. 376, Gratien til venstre vender Ryggen mod Beskueren som paa tre af Bladene, dog i mindre udpræget Grad. Som Helhed er Kompositionen ligesaa enkel og regelmæssig som de to Udkast med Pen paa Nr. 214 a (afb. S. 71). Den lille Gibsskitse, som er gemt bag en Dør i Thorvaldsens Museum, hører til Thorvaldsens allerdejligste Værker. De unge Pigelegemer er formet med en Sans for den spinkle og slanke Ynde, som Verden ikke havde kendt Mage til siden den italienske Forrenaissances Dage. Det er kun den største Kunstner, der formaar at lade en udpræget rythmisk Linieskønhed opstaa af de allersvageste Bevægelser. Den ene unge Pige læner sig ganske let ind til sin Søster, Hovedernes Bøjning er næsten umærkelig. Man opfatter ikke hver Skikkelse for sig, Øjet standser ikke nogetsteds, men glider uvilkaarligt fra den ene Figur over til den anden. Alle tre Søstre er skabte i samme Form, de ligesom genspejler hverandre, til sammen danner de en ubrydelig Treenighed af Skønhed og Ynde. Linierne om de trende, der blev til en, og den ene, der blev til tre, passer til intet andet Kunstværk som til dette. — Gibsmodellen er utvivlsomt en Afstøbning af den Lerskitse, som Thorvaldsen, i Følge Thiele, 1817 lod sin Elev Tenerani bruge til Opbygningen af en stor Lermodel. Først da Thorvaldsen saa denne færdig i fuld Størrelse, fik han Ideen til en gennemgribende Forandring af Gruppen. Han tog da atter fat og har sikkert, som det var hans Vane, selv arbejdet ivrigt med. Paa ganske samme Maade, som det fortælles om de græske Kunstnere, vragede og valgte han mellem Modellerne. Det vides, at Thorvaldsen brugte over 20 Modeller til sin Venusstatue. I nogle Betragtninger over det nøgne Menneskelegemes Fortrin for det paaklædte siger han til Baronesse Stampe: »Jeg har desuden altid fundet store Mangler, saa jeg f. Ex. til mine Gra-

tier haver maattet have mange forskiellige Modeller; naar Skuldrene var smukke hos Een, saa havde gierne Benene en Feil eller omvendt« (Erindringer, pag. 96).

Thiele paastaar, at Teneranis tre Figurer i 1819 sammenstilledes og gennemførtes af Thorvaldsen selv. Hans Biograf regner her et Aar galt. Caroline v. Humboldt skriver i et Brev fra Rom d. 3. Marts 1818 om Thorvaldsen: »Da er sehr gut mit mir ist, so hat er mir das Neueste gezeigt, woran er arbeitet. Eine Gruppe, die drei Grazien, in denen alle Zartheit und alle Schmelz weiblicher Gestalt sich ausdrückt...« (W. und C. v. Humboldt in ihren Briefen Bd. VI, pg. 140, Berlin 1913). I Efteraaret 1818 skriver en Romarejsende i sin Dagbog: »Ich sah eben die Scizze einer herrlichen Graziengruppe in Gips, die ganz vortrefflich ausfallen wird« (Charpentier: Bemerkungen auf einer Reise nach Rom, Neapel und Pæstum. Lpz. 1820). Ingemann har i Okt. 1818, (Rejselyren) skrevet et Vers om Thorvaldsens Gruppe, der nævner Amor med Lyren sammen med Gratierne. Da Amor ikke eksisterer i den lille Skitse, tyder Ingemanns Linier paa, at den af en Romarejsende nævnte Gibsgruppe maa have været en Gibsafstøbning af den færdige Lermodel i fuld Størrelse. Det anførte Brev fra Peder Hjort, dateret 30 Januar 1819, omtaler da ogsaa Gruppen som nyligt fuldendt. Vi kan derfor med Bestemthed hævde, at Gratierne stod færdige i Gibs i Efteraaret 1818. I Følge Thorvaldsens Regnskabsbøger, som opbevares i Thorvaldsens Museums Arkiv, blev Marmoreksemplaret udført fra Marts 1820 til Februar 1823. Det var bestilt af Hertugen af Augustenborg, der dog ikke senere lod høre fra sig. Marmorgruppen blev derfor staaende i Thorvaldsens Atelier, indtil den i 1832 blev købt af den rige Købmand Donner fra Hamborg.

Den Forandring fra Skitsens Komposition, Thorvaldsen gen-

nemførte i den store Gruppe (afb. S. 78), bestod som tidligere omtalt deri, at han rykkede bægge Yderfigurerne bort fra Midten, saa at alle de tre unge Pigers Legemer kom til at tegne sig klart mod Luften. Kunstneren har fundet, at den lille Gruppes Komposition virkede for kompakt i stort Format. Medens Højden i den lille Gruppe ganske nøjagtigt er det dobbelte af dens Midtbredde, bliver Forholdet i den store Gruppe nærmest som halvanden til to. Bredden forøges yderligere ved, at Gratierne i den endelige Form mister noget af deres slanke Længde, der vel var overdreven, men i alle Henseender klædte den lille Gruppe fortryllende. En Følge af Forandringen blev, at Armenes Stilling ikke kunde bibeholdes. I den færdige Gruppe tager Gratien til venstre sin midterste Søster om Midien, medens Gratien til højre lægger sin Haand op til hendes Bryst og kærtegner hende med Fingren under Hagen.

Dette Motiv var oprindelig kommet frem i en af Tegningerne, men var atter blevet skrinlagt. At det kom til Live igen i den færdige Gruppe, skyldes vel den Bestilling paa Fyrstinde Baryatinskis Portrætstatue, som Thorvaldsen havde modtaget i Foraaret 1818. Den unge Fyrstinde staar i en dejlig, let svajet Stilling, hun samler det store Shawl om sig med venstre Haand, støtter den højre Albu til denne og fører Pegefingeren i skøn, kontemplativ Ro op til Hagen. I Gratiegruppen, hvor Motivet er brugt paa en ganske anden Maade, virker det ikke helt heldigt i Linierythmen, med en for pretenciøs Vægt paa Detaillen — se som Modsætning, hvor prægtigt Armene i Appianis Monument ligesom knytter Søstrene sammen i en Kæde. Thorvaldsen var øjensynligt ikke tilfreds med Haandens Stilling, i Gruppen fra 1842 er den forsvundet (afb. S. 79).

En anden væsentlig Forskel mellem Skitsen og den færdige Gruppe er Amors Tilsynekomst. Der, hvor den høje Blomsterkurv stod ved Gratiernes Fødder, sidder nu Amor og slaar sin Lyre. Først da Thorvaldsen besluttede sig til at sprede sin Gruppe mere end tidligere, blev der endelig Plads for den lille Kærlighedsgud. I Thorvaldsens Museum findes en Tegning af to musicerende Amoriner (afb. S. 63), af hvilke den ene er et Udkast til Gratiernes Ledsager. Her er han endnu optaget af sit Instrument, medens han i Gruppen vender Hovedet op mod de tre Gudinder for Ynde og Skønhed. En ganske lignende Stilling som denne sidste indtager en lille Amorin, der spiller paa Lyre for en liggende Kildenymfe,

en højt lovprist Gruppe, som Canova havde modelleret i 1815 (Amorinen er afb. efter et Stik paa S. 82). Som tidligere omtalt opgav Thorvaldsen at følge de Motiver, han i en Tegning havde optaget fra sin italienske Medbejlers tre Gratier, men til Gengæld konkurrerede han saaledes direkte med Canova i den lille Amorin, som skulde blive langt mere populær end dens Forbillede.

Allerede Høyen har gjort opmærksom paa den midterste af de tre Gratiers »faste Holdning«. Det venstre Ben er fuldstændig strakt, og fra Brystet til Anklen danner den venstre Side en ret Linie. Paa ingen af Tegningerne findes en lignende accentueret Stivhed i Figurens Holdning. Skøndt Thorvaldsen baade i dette og andre Værker lægger Eftertryk paa Fladen, er Partiet om Maven paafaldende fladt modelleret. Bægge Dele skyldes utvivlsomt Studiet af Æginetерne og den ældre græske Kunst. Ogsaa disse Ejendommeligheder søges ændrede i Omdannelsen fra 1842.

I 1839 havde Kongen af Würtemberg under Thorvaldsens Fraværelse besøgt hans Atelier i Rom og foruden flere mindre Basrelieffer bestilt en Gentagelse i Marmor af Gratierne. Thorvaldsen lod ganske roligt Bestillingen hvile. Den gamle Gruppe har ikke tilfredsstillet ham helt og maaske har ogsaa Bevidstheden om, at hans Gratier ikke ubetinget havde sejret over Canovas, pint hans Kunstnerære. Efter nogle Aars Forløb var Inspirationen en skønne Morgen over ham og han gik straks ned i Kælderen for at faa fat i den gamle Gratiegruppe til Brug for en ny, saaledes som Baronesse Stampe fortæller. Dette skete i Begyndelsen af Maj 1842 (Thiele) og fra da af var Thorvaldsen lutter Fyr og Flamme for Gratierne. Maleren Holbech skriver i sin Dagbog under 20 Juni 1842: »Det øvrige af Dagen arbeidede han med sædvanlig Flid og Kiærlighed paa Gratierne« og Thiele fortæller, at han fra den aarle Morgen indtil efter Middag ikke lod sig drage fra sit Atelier, saalænge Modellen var under Arbejde. »Jeg kan ikke sove«, sagde han en Morgen til H. P. Holst, »Gratierne forstyrre min Nattero«. Paa godt halvanden Maaned var Gruppen færdig. Den 24 Juni skriver Holbech: »Gratierne er færdige« og den 4 Juli »Gipseren er i Færd med at forme Gratierne«. En stor Sorg var det for Thorvaldsen, at den Kiste, i hvilken Modellen fandtes, ved Udskibningen paa Københavns Rhed i 1843 gled ud af Tovværket og styrtede ned i Barkassen. Da det blev ham fortalt, satte han sig til at græde og var længe utrøstelig.

Skaden viste sig imidlertid ikke at være saa stor, som man troede, og alle Fragmenterne blev sat sammen paany.

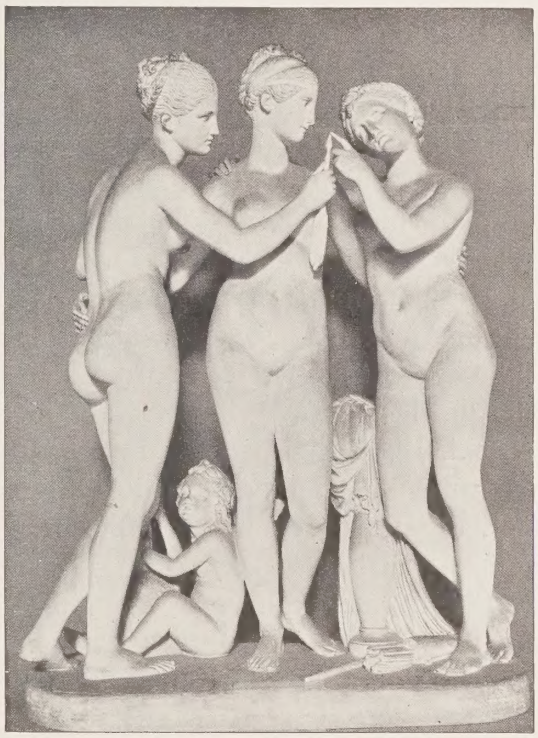
Den mest iøjnefaldende Ændring af Gruppen bestaar deri, at Gratien til højre har vendt sig halvt om mod Beskueren og i Stedet for at kærtegne sin Søster prøver hun nu med Fingeren Spidsen af Amors Pil (afb. S. 79). Den midterste Gratie holder ikke længere sit venstre Ben stift strakt, men bøjer det let bagud. Da Thorvaldsen tog Gruppen frem til ny Behandling, saa han straks de

svage Punkter og han forsøgte — uden afgjort Held — at forbedre dem. De to fremherskende Arme danner en smuk Rytme med den midterste Graties halvt beskyggede Arme, men Ideen med Pilen er ikke god, »sentimental«, som Høyen sagde.

Interessant er det at sammenligne Stilen i de to Grupper, der er opstaaede med et kvart Aarhundredes Mellemrum. Thorvaldsens Kunst fra Gennembruddet omkring Aarhundredskiftet indtil hans Død betragtes i Almindelighed som et Hele uden egentlig Stilforskel, blot med et større Eftertryk paa det maleriske i de seneste Arbejder. Thorvaldsen, der var Skaberen af Empirestilen i den europæiske Billedhuggerkunst, var ganske vist mere konstant i sine Arbejder end de allerfleste af Samtidens Kunstnere, men ogsaa han bøjede sig paa sine ældre Dage for den nye Tid. I det runde Relief fra 1839 »Perseus der drager bort med den befriede Audromeda« er Forandringen for første Gang fuldstændig tydelig. Et Søuhyre, en vinget Hest, en mandlig og kvindelig Skikkelse og en Amorin, alle anbragte ovenpaa hinanden i forskellige Planer mod Relieffets Bund, er en Kompositionsmaade, der fjerner sig meget fra den klare og enkle Stil, der raader i Reliefferne fra Thorvaldsens Manddomsaar. Det er Forskellen mellem Empire- og Christian den ottende Stilen. De to Gratiegrupper staar ikke fuldt saa fjernt fra hinanden, fordi den sidste Gruppe er bygget over den første, men Forskel findes der dog, om end af en anden Art end i Reliefferne. Derved at Afstanden mellem Figurerne er gjort større, er Gruppen fra 1842 som Helhed bleven bredere end den første Udgave. Ogsaa Enkelthederne er voksede i Bredden. De unge Pigers Kroppe er massivere, ikke saa slanke som før, Hovederne mindre ægformet af-

lange. I Gennemførelsen af Figurerne er de krusede og skarpe Linier fremhævede mere end tidligere. Særligt paafaldende bliver Forskellen, naar man tænker paa Gibsskitsens langstrakte unge Piger. Empirestilens Forkærlighed for de langtsvungne og spinkle Former er veget for en ny Tids Interesse for, hvad der er buet og snirklet.

Gruppen fra 1842 blev Thorvaldsens Farvel til Gratierne. Han var selv saa glad og tilfreds med dette Arbejde som med faa andre og talte ofte derom. Eftertiden har ikke givet ham Ret. Med alle dens Magter, den tørre, knappe lidt stive Form, staar Gruppen fra Empiretiden, Thorvaldsens egen Tid, vort Hjærte nærmest.



Den lille lyrespillende Amorin, der i 1818 blev knyttet til Gratierne, kom snart til at føre sit eget Liv. Allerede i December 1819 modtogCarolinev.Humboldt »en lille Amor« (L. Bobé: Frederikke Brun, Kbh. 1910 pag. 283). Tre Fjerdingaar, førend Marmorarbejderne tog fat paa den store Gruppe, begyndte de at hugge Amorinen i Marmor. Thorvaldsens Regnskabsbøger fra Italien, der desværre kun findes for en kortere Aarrække, omtaler fire Eksemplarer, der blev udførte Juli 1819—Febr. 1823, Juli 1819—Juli 1821, Juni 1825—Nov. 1827, Nov. 1825—Marts 1826. Gratierne blev kritiseret, men Amorinen fandt man overalt »ny og poetisk«. Grev Rantzau-Breitenburg skrev i Marts 1827 til Thorvaldsen: »In Kopenhagen hat man mir einen ganz allerliebsten kleinen Amor übergeben, in welchem alle Kopenhagener Mädchen und Frauen verliebt sind« (Brev i Thorvaldsens Museums Arkiv). Den blev efterlignet i alle mulige Størrelser og alle mulige Materialer. Plon mener, at der er udgaaet ikke færre end over 12 Marmoreksemplarer af »Amor med Lyren« fra Thorvaldsens Atelier.

Et af disse blev købt af Statens Museum for Kunst i 1913 paa en Auktion i Hamborg for kun 1000 Mark. Det har oprindelig tilhørt den gamle hamborgske Familie Abendroth (afb. S. 81).

Da Amor blev skilt fra Gratierne, foretog Kunstneren nogle smaa Forandringer i Figurens Stilling. Den er mindre drejet end i Gruppen, hvor Drengen sidder sidelæns og ser ud mellem Gratiernes Ben. Der er nu bedre Plads til Lyren, som hviler over mod højre Side. I Gruppen kunde Vingerne ikke udfolde sig, paa den lille Figur er de voksede og spredte. Venstre Arm hæves fra Knæet, alle Lemmernes Bevægelser er blødere og rundere, Figuren virker som Helhed mindre tvungen.

Den smukke stilfulde Marmorbehandling i Kunstmuseets Eksemplar vidner om, at det stammer fra Tyverne. Amor med Lyren i Thorvaldsens Museum er hugget efter Kunstnerens Død, c. 1850, af en Billedhugger Hallager under H. V. Bissens Opsyn. Det tager sig aandløst ud ved Siden af Kunstmuseets Figur. Marmoret har ikke bevaret sin Karakter af kold sleben Sten, men ser ud, som var det gjort af en ængstelig tildannet Sukkermasse. Linierne er utilstrækkeligt accentuerede, f. Eks. virker Amors Blik ganske udsvømmende. Paa hvert Punkt i Figuren ser man Forskellen. Baandet, der fra Lyren hænger ned paa Soklen, er beundringsværdigt udført paa Eksemplaret fra Tyverne, samtidig blødt og stramt i Konturen, paa Figuren fra c. 1850 er Behandlingen uinteressant og famlende. I den sidste Udgave har den lille Krop ingen Form, i den første er den gjort med en sikker Fornemmelse for det bløde Barnelegeme.

I Thorvaldsens Atelier arbejdede snesevis af Elever paa nye Arbejder og paa en Række Repliker af ældre Værker. De mest betroede Billedhuggere modellerede de store Figurer op efter Kunstnerens smaa Lerskitser. Begyndere tog fat paa Marmorhugningen, der fra deres Hænder gik over til de dygtigste Arbejderes. En Englænder fortæller, at han spurgte en af Thorvaldsens Værkstedsarbejdere, om hans Mester nogensinde havde rørt ved den Statue, som han var i Færd med at fuldende. Han svarede, at Thorvaldsen vist ikke engang havde set den (Transalpine memoirs by an english catholic, Bath 1826). Det var kun yderst faa Marmorværker, Mesteren selv gennemarbejdede fra først til sidst. Thorvaldsens egenhændige Arbejder er naturligvis de ypperste, de reneste og klareste i Stilen; men ogsaa mange samtidige Værkstedsarbejder er meget smukke,

langt at foretrække for alle senere Udgaver, selv om disse er gjorte kort efter Thorvaldsens Død, under H. V. Bissens Tilsyn. Fra halvtredserne bliver Udførelsen mere og mere stilløs. C. Freunds Gengivelse fra tredserne af de tre Gratier (1842) er ret misvisende, men værre endnu blev det. Forfaldet i Marmorbehandlingen naaede sin Kulmination i den berygtede »triumferende Amor« fra 1909.

Paa underordnede Punkter har Marmorhuggerne naturligvis altid været frit stillede overfor Thorvaldsens Modeller, og denne Omstændighed har i nogen Grad medvirket til Indtrykket af Forfald. Paa Modellen til »Amor med Lyren« findes saaledes Strukturen i Lyrens Skildpaddeskjold kun givet i Hovedlinierne. I Marmorfiguren fra c. 1850 er Skjoldet ridset op i utallige smaatpirkede Streger, paa det tidlige Eksemplar er derimod Skjoldets Plader let og dog bestemt angivne. Men det almindelige Forfald skyldes frem for alt

den Omstændighed, at der i de senere Tiders Repliker af Thorvaldsens Værker er lagt stærk Vægt paa den naturalistiske Stofefterligning, medens Formen og Linierne overalt er slapt og ligegyldigt gengivne. Empiretiden nærede ingen Angst for de markerede Linier. De tidlige Relieffer og Figurer — Kunstmuseets Amor med Lyren mellem disse — har samtidig baade en fin Formbehandling og en dyb og klar Adskillelse mellem hver lille Enkelthed, mellem hver Haartot og hver Klædesfold. Som Helhed virker de oprindelige Marmoreksemplarer rundere, glattere og mere bestemte i Formen end Eftertidens holdningsløse Gentagelser.

August 1914

MARIO KROHN

REMBRANDT.

KRISTUS OG MARIA MAGDALENE.

Højde 196 mm, Bredde 180 mm.

Hofstede de Groot Nr. 8.

KOBBERSTIKSAMLINGENS NYERHVERVEDE TEGNING AF REMBRANDT

I den smukke Tegning, som Museet nyligt har erhvervet som delvis Gave fra Emil Blochs Arvinger, har Rembrandt behandlet et af Det ny Testamentes skønneste og mærkeligste Steder: Johannes-Evangeliets Beretning om Maria Magdalenes Møde med Kristus ved Graven Paaskemorgen. Den fremstiller den Scene af Evangeliets Fortælling, der i Kunsten efter den latinske Teksts Gengivelse af Kristi Ord almindeligt benævnes »Noli me tangere«. Maria Magdalene har genkendt Kristus, som hun tog for Urtegaardsmanden; hun har knælende vendt sig om mod ham med Udraabet: Mester og vil i sin Tilbedelse berøre hans Kjortel, men med en afværgende Bevægelse, fuld af Ængstelse men ogsaa af uendelig Nænsomhed, viger Kristus tilbage, idet han siger: Rør mig ikke; thi jeg er endnu ikke opfaren til min Fader.

Det er et Æmne, der maatte synes at ligge Rembrandt særligt nær, men det hører dog ikke, som Kristus og Samaritanerinden, til dem, hvortil han ofte og til meget forskellige Tider er vendt tilbage. Det er ikke benyttet til nogen Radering og kun til ét Maleri, det vidunderlige Billede i Braunschweig fra 1651; thi det 13 Aar tidligere Maleri i Buckingham Palace behandler, i god Overensstemmelse med Rembrandts Forkærlighed i denne Periode for det dramatiske, kun Genkendelsesscenen mellem Kristus og Maria Magdalene og er intet Noli me tangere.

Af Tegninger med dette Æmne kendes der foruden vor kun én i en parisisk Privatsamling[1], og begge staar i nær Forbindelse med Maleriet. Tegningen i Paris er i egentlig Forstand et Forarbejde

[1] En Tegning i Nationalmuseum i Stockholm (HdG. 1559), der allerhøjst kunde være en Elevtegning, Rembrandt paa enkelte Steder havde korrigeret, kan her lades ude af Betragtning.

Reproduktionen (S. 85) af Tegningen i Paris er efter en Facsimile i: Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn. Hrsg. unter d. Leitung von C. Hofstede de Groot. Haag, Martinus Nijhoff. 4. Folge Nr. 54.

dertil. Bortset fra, at Figurgruppen, ligesom i vor Tegning, ses modsat, er den i alt væsentligt den samme, blot overført til Maleriet i Spejlbillede. Vor Tegning staar det fjærnere, særlig Kristusfiguren er afvigende; men Grupperingen af Figurerne er dog ogsaa her i Hovedsagen den samme, og Magdaleneskikkelsen nærmer sig med

Rembrandt: Kristus og Magdalene. Museet i Braunschweig. Fot.: W. A. Bruckmann, München.

sin noget roligere Holdning mere Billedets end i Parisertegningen. Naar dertil kommer, at hele Stilen og Stregføringen gør det muligt med Sikkerhed at henføre den til samme Periode, maa man ogsaa i den se et Forarbejde til Maleriet, og saaledes opfører Hofstede de Groot den i sit Katalog uden dengang at kende Tegningen i Paris. Det er naturligvis ikke hermed sagt, at den oprindeligt er tænkt som Studie til et Maleri, den kan være ment som Udkast til en Radering og minder i hele Anordningen meget om det smukke Blad: Kristus bæres til Graven (Bartsch 84).

Vor Tegning er uden Tvivl den tidligste af de to. Det fremgaar allerede af dens Forhold til Maleriet, og den giver med sine Rettel-

ser og sin stive og kantede, ligesom søgende Streg et ganske andet Indtryk af en Arbejden med Æmnet end Parisertegningen med dens raske og sikre, næsten elegante Penneføring. Den synes maaske noget ubehjælpsom og fattig ved Siden af denne, men virker netop der-

ved, som det saa ofte er Tilfældet hos Rembrandt, langt inderligere og dybere i Følelsen. Og den er i Virkeligheden ikke mindre mesterligt tegnet. Den viser Rembrandts vidunderlige Evne til med uendelig lidt at give et Udtryk og en Bevægelse, og med det sikreste Herredømme over Styrken i Stregen og Lys- og Skyggegivningen er der opnaaet en malerisk Virkning, der ikke staar tilbage for Parisertegningens.

W. R. Valentiner har udtalt den Formodning[1], at Rembrandt, da han malede Billedet i Braunschweig, har kendt Tizians Noli me tangere, der nu findes i National Gallery, og det kan vel ikke paa

[1] Klass. d. Kunst. II. Rembrandt I. 3. Aufl. Noten til pag. 305.

Forhaand anses for ganske udelukket, at en Paavirkning fra dette Billede har fundet Sted. Det kan imidlertid kun gælde Maleriet. I de to Tegninger lader den sig næppe paavise; de synes at vidne om det Kendskab Rembrandt havde til Dürers Kunst, særlig gennem dennes Træsnit. Om Dürers Fremstilling af Mødet mellem Kristus og Maria Magdalene i den lille Passionsfølge (B. 47) kan der dog her ikke være Tale; en Paavirkning derfra kan snarere spores i Billedet i Buckingham Palace og særlig i en Tegning i Louvre (HdG. 611), der regnes for et Studie dertil. Det er de to Behandlinger af det hos Dürer med Noli me tangere-Motivet beslægtede Æmne: Kristus tager Afsked med sin Moder, i den lille Passionsfølge (B. 21) og i »Marienleben« (B. 92), der her kan komme i Betragtning. Navnlig Parisertegningens befalende og imponerende Kristusskikkelse, der forekommer saa sjældent hos Rembrandt, kan næppe være uden Forbindelse med den myndige, næsten strænge Kristus fra Træsnittet i »Marienleben«.

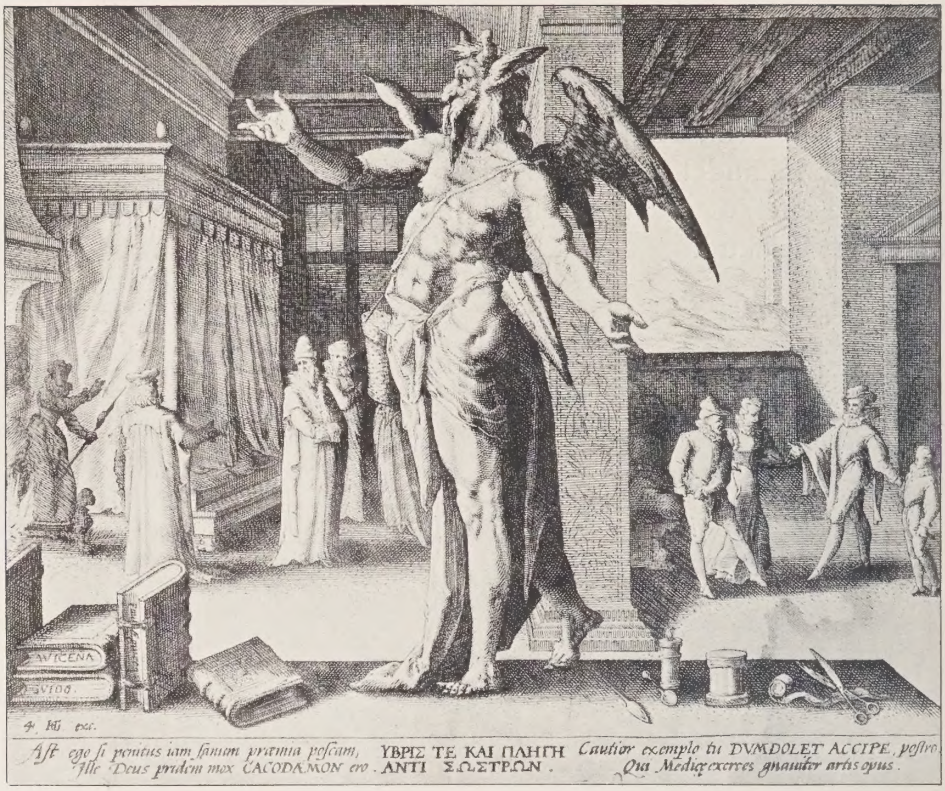
Baggrundskompositionen i Tegningen er i Hovedtrækkene den traditionelle, som man møder i den ældre Kunst baade Nord og Syd for Alperne, med Klippen, der optager det meste af Billedet og Vejen ude til Siden med Udsigten til Korsene paa Golgatha. Personerne, der ses komme paa Vejen, er vel mente som nogle af Disciplene, der er ilede til ved Budskabet om, at Graven er fundet aabnet. I Parisertegningen ses Kvinderne, der forlader Graven.

To Tegninger staar i Stil og Behandling vor særlig nær: en Forkyndelse for Hyrderne i Hofstede de Groots Samling (HdG. 1267) og en Fremstilling af Adam og Eva, der finder Abels Lig, i Museet i Berlin (HdG. 17). Den sidstes Ægthed er af nogle draget i Tvivl, men en Sammenligning med vor Tegning taler i højeste Grad til Fordel for den.

Langt tilbage i Tiden lader Tegningens Historie sig ikke forfølge; det vides, at den har været i Portrætmaleren C. A. Jensens Eje. En tidligere Samler, der har forsynet den med en Signatur i forvansket Form, anbragt mellem Stregerne i den tegnede Indramning, som foroven afsluttes med den for Rembrandt saa karakteristiske flade Bue, er ogsaa Mester for det ganske forvirrede Forsøg paa en Signatur over Hulens Indgang. Han har som en anden Forbryder efterladt et smukt Fingeraftryk saavel paa For- som paa Bagsiden, uden at det derfor er lykkedes at identificere ham. Kun røber Skriften, at det er den samme, der har givet en af Museets andre Rem-

brandttegninger: Den hellige Hieronymus en lignende Signatur. Der er derfor Mulighed for, at Tegningen allerede i lang Tid har været i dansk Besiddelse, hvad jo kun bør forøge vor Taknemlighed overfor dem, der gjorde det muligt at bevare den smukke Tegning her i Landet, derunder Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet, der i dette Øjemed tilstod Museet et betydeligt ekstraordinært Tilskud.

G. FALCK



Lægen som Fanden. Kobberstik af Hendr. Goltzius.

LÆGEBILLEDERNE PAA GAUNØ

I

Til de mærkeligste Billeder i Malerisamlingen paa Gaunø hører fire besynderlige Allegorier af ret anselig Størrelse. De er malte paa Egetræ; hver af dem er omtrent en Meter i Kvadrat, har i Midten én stor Hovedfigur og i Baggrunden Scener med mange Smaafigurer. Hovedfiguren i det ene og Baggrundsfigurerne i dem alle er klædte i Dragter fra den Tid, da Billederne blev malte, Begyndelsen af det 17de Aarhundrede. De tre andre Hovedfigurer er Kristus, der undersøger et Uringlas mod Lyset, en Engel med en Kalk og en gestikulerende Djævel. I Baggrunden i tre af Billederne behandler eller besøger Læger deres Patienter; i Baggrunden for Djævlen er Lægerne og Patienterne blevne uenige. Hvad er Meningen?

Paa de i Forgrunden af Billedet med Djævlen opslagne Bøger staar med store Bogstaver paa Latin: »Den Højeste skabte Læge-

kunsten, som ingen klog Mand bør afsky. Ær Lægen, thi du kan faa ham behov! Livet er kort, Kunsten i Sandhed lang«.

Det er klart, at Allegorierne har til Hensigt at bringe et Forsvar for Lægestanden. Jul. Lange har i sin Afhandling om Malerisamlingen paa Gaunø i »Billedkunst« givet en sindrig Tydning af Billedernes Rækkefølge. Fra Molière, Lesage, Holberg og andre gamle Forfattere ved vi, at lyse Hoveder i fordums Tider drev Spot med Lægerne og deres Kure. Lange mente derfor, at Billedet med Fanden var det første i Rækken og symboliserede den Sundes Opfattelse af Doktoren. Men Opfattelsen af Lægen ændredes under Sygdom og Livsfare. Tilsidst naaede han at anses for den, han virkelig var, et samfundsnyttigt Menneske, der uanfægtet af Daarernes Haan kan gaa sin Gang gennem Livet med oprejst Pande.

At denne Udtydning af Billederne er forfejlet, godtgjordes allerede, da de 1891 udstilledes i Kunstforeningen, ved Katalogets Hen-

visning til ligeartede Fremstillinger i to ældre Rækker af fire Kobberstik, hvis Underskrifter bringer en autentisk Forklaring af Følgerækken. Allegorierne udtrykker andre og mere prosaiske Tanker. I det i Harlem udgivne medicinhistoriske Tidsskrift Janus har — som oplyst af Kredslæge Kristian Carøe — Dr. C. E. Daniels i 1900 meddelt en indgaaende Undersøgelse af Motivets kuriøse Historie.

Til enhver Tid har udmærkede Læger gjort sig til Tolk for den samme ædle Opfattelse af Lægernes Pligt, som Hippokrates havde hævdet ved at advare dem mod straks at tænke paa Honoraret og raade dem til at søge Hæder fremfor Fordel, thi Kærlighed til Kunsten betinges af Kærlighed til Mennesker. Men mere praktiske Folks sørgelige Erfaringer genfindes i Ordsprogsform paa mange Sprog: Accipe cum dolet, post curam medicus olet. You shall take your fee, whilst the tear ie in the ee (ɔ: eye). Lasst euch zehlen, wenn sie quelen. Som en mismodig filosofisk Betragtning har de samme Er-

faringer faaet Udtryk i et gammelt Vers, der paa Dansk vilde lyde omtrent saaledes:

> Lægen har Skikkelser tre. Naar til en Syg han hentes
> kalder man ham en Engel; hjælper han, er han en Gud.
> Dog naar Kuren er endt og Løn med Føje forventes,
> jages han bort med Spot og tager som Fanden sig ud.

Verset findes paa Latin i de af den tyske Læge Euricius Cordus mellem 1520 og 1525 skrevne Epigrammer. Det genfindes paa Tysk under et Lægeportræt fra 1556 og som »Alter Rheimspruch«. I Prosaform er det optaget i en Samling »Teutsche nationale klug ausgesprochene Weisheit« 1692. Paa Engelsk findes Verset i en Bog fra 1577. I fransk Oversættelse fra Latin er det anført i et nyere Værk om Roms Lægekunst, men fra Oldtiden stammer det dog næppe.

Verset, der tydeligt nok angiver Gaunø-Billedernes Allegori, er i en tysk Stambog fra omtrent 1638 illustreret ved en Fremstilling af »Aesculapius trifons«, Lægen med tre Hoveder, Englene, Kristus og Djævlens. Han holder et Uringlas i Haanden, thi den af Hippokrates anbefalede Undersøgelse af Urinen var bestemmende for alle Kure. Uringlasset var Attribut for Læge-Helgene Cosmus og Damiau saa vel som den personificerede Lægevidenskab. Undertiden afbilledes ogsaa Kristus med et Uringlas. Et flamsk Træsnit fra omtr. 1510 med denne Fremstilling har Underskriften: Doctor Jhesus die meester principael — Staet in siet in den orinaal. Allerede i det andet Aarhundrede erklærede Origenes Kristus for den største af alle Læger og i det fjerde forklarede en Kristen en Æskulapstatue som et Billede af deres Frelser, rejst af den blodsotige Kvinde.

En os ukendt hollandsk Læge har dristet sig til at give Fremstillingen af Kristus med Uringlasset en helt ny Mening og lade den indtræde i en Række af fire Allegorier, hvor Versets tre Figurer er supplerede med Lægen i menneskelig Skikkelse. Utvivlsomt har en Læge inspireret og dikteret disse Fremstillinger, der tidligst fremtræder i fire af den berømte hollandske Kunstner Hendrick Goltzius i 1587 udgivne Kobberstik. (Bartsch: Le peintre graveur, III. S. 98) Titler paa Græsk, der ledsages af latinske og hollandske Vers, siger os, at Lægen for den Dødssyge har været en Gud og for Rekonvalescenten en Engel, men for den fuldt Helbredede daler til at blive et almindeligt Menneske og tilsist betragtes som den skinbarlige Fanden, naar han forlanger sit velfortjente Honorar.

I alt væsentligt har Gaunø-Billederne bevaret Goltzius' Kompo-

sitioner med deres Forgrundsudstilling af kirurgiske Instrumenter og deres Baggrundshistorier om Syge og Tilskadekomne, der ved Lægernes Duelighed genvinder deres Helse. Bibeholdt er Trepanationsscenen i det første Billede og i det andet saavel Pigen, der koger Grød til den afkræftede Olding, som Friskfyren, der faar en Gouttière lagt under sit brækkede Ben. Men Maleren har lykkeligt ændret Goltzius snurrigt akademiske Figurstil, moderniseret Figurerne og givet Sygescenerne et stærkere Virkelighedspræg. Fanden (paa S. 94) har faaet et tækkeligere Udseende, og er bleven bedre klædt (se S. 88). Nyt er det gode Paafund, at Lægerne med deres smaa Sakse sætter sig til Modværge mod deres utaknemmelige Angribere.

De fire Allegorier, hvis Pointe er Honorarkrav, har aabenbart vundet stor Yndest i Lægekredse. Allerede før Gaunø-Billederne maltes, var Golzius' Fremstillinger blevne let varierede i fire 1609 udgivne Kobberstik af Johannes de Gelle efter Tegninger af Egbert de Pandre. Omtrent 100 Aar senere fremtræder Allegorierne omdannede i Parykstil, men med samme Anordning og samme Enkeltheder, i fire Stik af Jan van Vianen. Fire 1752 af Jan Horemans malte Billeder har de samme Æmner, men i helt ændrede Kompositioner. Medens alle de tidligere Fremstillinger har gamle Helgenbilleders stramme Højtidelighed, har Horemans grupperet lutter Smaafigurer i hollandske Interiører, hvis venlige Hygge og maleriske Skønhed minder om Pieter de Hooch. Billedernes Mening vilde næppe være forstaaelig, hvis vi ikke kendte Forgængerne. Kristus og Englen ved Sygelejet kunde da syntes malte af en Forløber for Fritz von Uhde og en eller anden Hogarthsk Satire vilde vel antages at ligge til Grund for Fremstillingen af den stakkels Djævel, som bortvises af Tjenerskabet i Husets Forstue og staar betuttet med sin ubetalte Regning i Haanden. Lægebesøget hos Rekonvalescenten, som med sin blomstrede Slobrok sidder i en Kurvestol mellem deltagende Slægt og Venner, er et rent og skært Genrebillede; saas det for sig, vilde ingen mistænke det for at gemme en Allegori.

Af alle disse ligeartede Fremstillinger er Gaunø-Billederne de anséligste og frembyder ved deres Enkeltheder størst kulturhistorisk Interesse. Maaske er denne den overvejende, men de er som Kunstværker ikke uden Værd. De skyldes en dygtig, i flere Henseender mærkelig hollandsk Maler.

II

Naar Lange har angivet Gaunø-Billederne for at tilhøre Antwerpener-Familjen Franckens kunstneriske Retning, er det ikke nogen lykkelig Bestemmelse. Men han var af gode Grunde afskaaret fra at navngive Kunstneren, thi først i 1885, længe efter at Lange havde beskæftiget sig med Gaunø-Billederne, afgav forskellige af Amsterdams Stiftelser til Byens Rijksmuseum ni betydelige Værker af den indtil da næsten helt forglemte hollandske Maler *Werner van Valckert.* I Farvegivningen og Behandlingens ejendommelige Karakter viser de en saa nøje Overensstemmelse med Lægebillederne paa Gaunø, at disse uden Tvivl maa skyldes samme Haand.

Efter Houbraken var Werner van Valckert født i Amsterdam, men som Kunstner uddannet hos Hendrick Goltzius i Harlem. Hans Fødeaar er ukendt; i hvert Fald er han adskilligt ældre end den

Slægt, der førte Hollands Malerkunst til dens ypperste Blomstring. En af hans Raderinger er dateret 1612, et Portræt 1617, 1619 blev et af hans Børn døbt i Amsterdam, hvor han ved den Tid synes at have været en søgt Maler. En Kunstelsker, der besøgte ham 1620, har noteret: »Hos Valkier ved St. Antonispoort i Amsterdam har jeg set flere af hans meget net behandlede Malerier, ogsaa nogle, der var malte efter Naturen. Deriblandt et lille med Adam og Eva og et stort af Kristus, der kalder de Smaa til sig, og som indeholdt Portræter af Billedets Bestiller, hans Hustru og Børnene«. (Oud Holland, 1887, S. 150) Det sistnævnte Billede, et dygtigt, dog ikke synderligt fængslende Arbejde, hænger nu i Museet i Utrecht.

I offentlige Samlinger findes af Valckert nu foruden dette Maleri kun Billederne i Amsterdams Rijksmuseum. En stor Del af hans Værker maa være gaaet til Grunde i Tidernes Løb. Ved 1620 havde han deltaget i Udsmykningen af Bedestolen paa Frederiks-

borg. »Hvor mesterlig er ikke den perspectiviske Gennemsigt af Templet, den omhyggelige, saa vel forstaaede Udførelse af enhver Detail i Werner von Valkerts Farisæeren og Tolderen!« skriver Høyen 1831 i sin Omtale af Bedestolens Billeder (Skrifter, I, 8. 206). Ogsaa et andet Maleri af Valckert brændte 1859 med Frederiksborg, det fremstillede den bedende Kong David i fuld Legemsstørrelse. Christian IV havde købt det for 300 Rd. af en tilrejsende Kunsthandler, Fransooes Bastyaenssen, paa hvis Tilbudsliste der opføres forskellige andre Arbejder af samme Kunstner: Sardanapal til 132 Rd., en Triton og en Galathea til 50 Rd. Stykket, et af Marten van Heemskerck paabegyndt og af Valckert fuldført Fløjalter til 300 Rd. Det synes som om Kongen foruden David har købt Sardanapal. Endnu et Billede af Valckert har været i Danmark og er her maaske endnu. I sin 1811 udgivne dansk-norske Kunsthistorie meddeler Weinwich S. 48: »Paa Universitetets Bibliotek sees et Malerie, der forestiller Christi Bespottelse, malet paa en Eege Træeplade, der dog lader formode, at Werner van de Walckert har været her i Danmark. Dette Malerie, som man kan slutte af det mutilerede hexametriske og pentametriske Vers, der staaer paa samme, er af ham foræret en Corporation af Studerende. Versene er disse:

Pictura quotquot Studiosi, quotquot . . .
Desudant studiis per celebri Rig . . . .
Accipiant munus Valckerti mem . .
Oblatum in certum föedus . . . . . .
Werner van de Valckert
1620 Pin.«

De gaadefulde Vers giver intet Grundlag for Weinwichs Gisning; Billedet har rimeligvis været en Gave fra Christian IV. Billedets Skæbne har endnu ikke kunnet oplyses; der er næppe Grund til at tro, at ogsaa det er brændt. Hvis det ikke genfindes, faar vi trøste os med, at et bibelsk Billede af Valckert rimeligvis ikke vilde synes os meget værdifuldt.

Som en Banebryder for det senere hollandske Genremaleri viser Valckert sig i Rijksmuseets 1627 malte Billedrække med Fremstillinger af de fattige, forældreløse Børns Ankomst og Indskrivning i »Aalmozeniers Weeshuis«, af Uddelingen af Klæder og Brød til dem, af en Bestyrers Besøg hos de Nødlidende. Tegningen er skødesløs, Karnationen altfor rødlig, Behandlingen ret grovkornet med Flotheder, der synes aflærte Frans Hals; ligesom i de dem nært beslæg-

tede Gaunø-Billeder træder Lyspartierne skarpt frem fra en paafaldende brun Grundtone. Bredius har i Teksten til »Die Meisterwerke des Rijksmuseums« fremhævet, at Valckert i Sans for malerisk Belysning overtræffer alle sine Forgængere og alene derved har Krav paa større Ære end der hidtil er ydet ham. Højest er dog Valckert naaet i de 1624 malte Portrætgrupper af Forstanderne og Forstanderinderne for de Spedalskes Hospital og det store Skyttebillede fra 1625. I sit grundige Værk »Das holländische Gruppenportrait« har Alois Riegl med Rette betegnet Valckert som den, der først af Kunstnerne i Amsterdam har naaet at give den Art Billeder Enhed i Tid og Rum; i Billedet af Hospitalsforstanderne synes disse at besvare et fra Forsamlingen stillet Spørgsmaal, nøjagtigt det samme Motiv, som Rembrandt 37 Aar senere anvendte for »De Staalmeesters«. »Hvad enten man betragter de enkelte Hoveder i hans Gruppebilleder eller ser dem som en Helhed, viser han sig overalt som en af de Største i sin Tid«. Enhver, der med nogen Opmærksomhed har betragtet Fotogravure-Gengivelserne i Bredius' Værk vil indrømme, at Valckerts Forstanderbilleder har en Dybde og Alvor i Karakteristiken, som ingen af alle Hollands udmærkede Portrætmalere har overgaaet.

Ogsaa Gaunø-Billederne har Egenskaber, der viser Valckerts Værd for Udviklingen af den hollandske Malerkunst. Han har, saa meget det indenfor det givne Skema var muligt, søgt at bringe friskt Liv i de tørre Allegorier. Ingen af de ældre Malere havde ævnet at give Figurerne et saa kraftigt Relief; han har stræbt efter Lufttoner, efter Clair obscur, og saa naaet en fyldig malerisk Virkning, som paa Malerens Tid var et Særsyn. Smukkest virker den grønklædte Engel med de brogede Vinger mod Baggrunden med den røde Himmelseng.

Men Allegorierne er ikke hans eget Paafund, de var ham opgivne af den, der havde bestilt Billederne hos ham. Skøndt Valckert har haft Forbindelse med Danmark og Billederne er havnede her, kan de næppe med Rimelighed tænkes malte for os. Da Spørgsmaalet om deres oprindelige Bestemmelse engang for mange Aar siden forelagdes Amsterdams Arkivar N. de Roever, mente han, at de utvivlsomt var malte til Lægegildet i Amsterdam. Sandsynligvis havde han Ret. Lægegildet i Amsterdam fik i 1619 oprettet et Collegium Chirurgium over Sint Antonispoort, nu Sint Antoniswaag. Foruden et Kateder og Tilhørerbænke anbragtes her Skeletter af

Mennesker og Dyr, Samlinger af kirurgiske Instrumenter, Lægebøger, Planter og Sten. Det blev tillige udstyret med Malerier. Goltzius' Allegorier egnede sig fortræffeligt til at anvendes i Lægernes Forsamlingslokale. Og netop lige over Sint Anthonispoort boede Goltzius' Lærling, der dengang var en af Amsterdams mest ansete Malere.

De Kunstnere, som forbereder en Udvikling, er altid uheldigt stillede; det er en farlig Sag at være Breschebryder. »Moren har gjort sin Pligt, Moren kan gaa«. Valckert fordunkledes hurtigt af yngre Kunstnere; Nicolas Elias, der havde lært adskilligt af ham, men tilegnet sig en tækkeligere Elegance i Foredraget, fortrængte som Portrætmaler Valckert fra Publikums Gunst. Efter 1627 vides Valckert ikke at have modtaget nogen Bestilling. 1631 dukkede en ny og straalende Stjerne frem; Rembrandt kom til Amsterdam. Aaret efter ophængtes hans Billede af Professor Tulps Anatomiforelæsning i Collegium Chirurgicum. Valckerts Lægebilleder begyndte maaske allerede da deres Vandring ud i Mørke og Glemsel. Selv var han gledet samme Vej. I 1635 var han bosat i Delft som Fajancemaler.

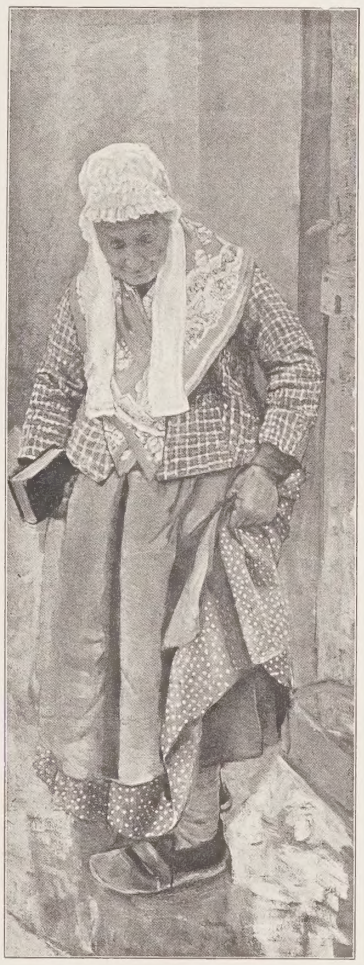
KARL MADSEN.

OPLYSNINGER OM MINE BILLEDER I DET DANSKE KUNSTMUSEUM

Hvorlidet man ofte selv forstaar at bedømme sine egne Billeder vil fremgaa af Følgende: Jeg har selv tidligere ikke sat nogen Pris paa disse Billeder fra min Læretid, sandsynligvis fordi jeg, mens jeg malte dem, jo under Udførelsen altid lærte noget nyt, som jeg ikke kunde før, men som jeg ikke kunde faa ind i det samme Billede. Det stod nemlig ikke i min Magt paa mit daværende Standpunkt af teknisk Dygtighed, at rette paa det, som manglede. Jeg havde jo den Gang, som de fleste andre norske Malere af min Generation og Kunstretning, med Vilje undladt at læse baade Anatomi og Perspectiv, fordi det ansaaes for »akademisk« og »gammeldags« og som noget, som vi trodde var en »Eselsbrücke«, istedetfor

den møisommelige Opstigning gjennem streng Kopiering af Naturen, hvorved man vilde tvinges til den større Fordybelse i den.

Da jeg ogsaa er født som en Klodrian, havde jeg mange Skuffelser. Ja, jeg kan trygt sige, at af 10 Billeder, mislykkedes de 9 fuldstændig, saaledes at de benyttedes til at male andre Billeder ovenpaa og selv det, som lykkedes, var født i stor Smerte, og var nærmest at betragte som et lykkeligt Tilfælde. For hver Gang jeg skulde male et nyt Billede, maatte jeg lære Kunsten helt fra nyt af. Jeg vidste aldrig hvordan jeg var gaat frem med det forrige. Paa Grund af mine tekniske Mangler kunde jeg ikke se hvori Feilen stak, og selv om jeg anede det, hadde jeg ikke Selvtillid nok til at forsøge at rette paa det. Jeg var bange for at den ene Rettelse skulde trække andre efter sig, og at det hele skulde styrte sammen. Jeg forsøgte da at skjule Feilene. Jeg udstillede med Angst og Bæven og slet Samvittighed. Og udskjældt blev jeg da ogsaa saa det forslog af alle Kunstkritikere, men de angreb ikke det, hvorover jeg havde slet Samvittighed. Derfor brød jeg mig ikke om det. Denne Overlegenhed kom desuden deraf, at hvis jeg havde Mistillid til mig selv, saa havde jeg endnu større Mistillid til Kritikerne. Det hørte desuden til Realisternes Trosbekjendelse, at det kun var Malere, som forstod Kunst. Nei, det som jeg var bange for, det var de andre Kunstneres Dom, især de yngstes.



* * *

Det ældste af mine Billeder i Kunstmuseet i Kjøbenhavn er »Søndag Morgen«. Det blev malet i Grez sur Loing ved Fontainebleau og var paavirket af Grez-Skolens Principer. Grez-Skolen tilhørte igjen Plein-airretningen, hvis daværende fornemste Repræ-

sentant var Bastien Lepage og hvis Hovedregel var den, at man maatte sætte sine Modeller ud i Friluft, hvis de skulde forestille at være i Friluft, og helst da akkurat paa samme Sted, hvor de var ment at skulle staa paa Billedet. De maatte da males sammen med Milieuet, som en Del af det Hele. Dette var i skarp Modsætning til de gamle Mesteres Fremgangsmaade, der jo bestod i, at Modellerne maltes inde i Atelieret og bagefter malte man en Luft og et Landskab rundt og Luften blev da bevidst gjort mørkere end Modellens Hud, (skjønt den ialfald i Graaveir altid er lysere). Det var for at ikke Luften skulde stjæle Lyset fra Huden. Og saa opnaaede man ogsaa den Tone, som kaldtes: Brun og behagelig. Paa Grund af denne Modsætning brød man sig i Grez ikke saa meget om de gamle Mestere.

Søndag Morgen er malt i 1880.

Derefter er Sypigen det ældste af Billederne. Det er det første Maleri af mig, som er blet rost i Aviserne af en Kritiker. Men det var naturligvis kun for det literære Motivs Skyld og dernæst for det »demokratiske Moment« »Sympathien med Samfundets Stedbørn« Sypigerne med de »Smaa i Samfundet«. Heldigvis laa der ikke nogen saadan Sympathi til Grund for Billedet, thi den vilde jo været helt og holdent ukunstnerisk. Nei det, som laa til Grund for Billedet, var kun et koloristisk Problem. Jeg havde ved Femtiden om Morgenen i anden Etage paa Café Americain i Paris, lige før vi skulde begive os til

Hallerne, set det første kolde Skjær af Dagslyset strømme ind, dæmpet af Gardinerne, og møde det kunstige Lys, der endnu den Gang var det varme cadmiumgule Gaslys. Den mærkelige koloristiske Stemning, en Disharmoni, kunde jeg ikke glemme. Men da jeg senere, hjemme i Norge, hvor man hverken dengang eller senere havde nogen »Americain«, vilde male den omtalte Modsætning, saa maatte jeg finde paa Noget, som gav Anledning til samme Lyseffekt, og saaledes blev Sypigen til.

Dette Billede er malt i 1883.

Det næste i Tids-Rækken af Billederne i Kunstmuseet i Kjøbenhavn er »Albertine«. Det er et Udkast og har ikke den fjerneste Lighed med det senere, store Billede, hverken i Composition eller forøvrigt. Det, som ligner er, at Modellen er den samme. Det er ogsaa malet i 1883.

Derefter kommer »I Baljen«. Det er malet i 1889. Barnet, som bades, er min Søn Per, der nylig var født. Det blev meget nedrakket af Kritikerne. En af dem begyndte sin Artikel i »Morgenbladet« saaledes: »Kun ugjerne følger vi Hr. Krohg ind i Familiens Soveværelse«.

* * *

Paa Spørgsmaalet om, hvilken Kunstner jeg sætter høiest, vil jeg svare: Jan Steen. Det gjorde jeg dog ikke dengang da disse Billeder, som hænger i det danske Kunstmuseum, blev malt. Dengang forstod jeg simpelthen ikke de gamle Mestere. Men det turde jeg ikke sige aabent.

Hvem af de moderne, der har havt Indflydelse paa mig, ved jeg ikke. Men jeg forsøgte først at efterligne Bastien Lepage, dernæst Impressionisterne. Jeg vilde endelig være med paa det radikale Program. Men jeg forstod Impressionisterne ligesaalidt som jeg forstod de gamle Mestere.

Og endnu er Impressionisterne ikke gaat op for mig. Det er dog endelig de gamle Mestere).

Min Mangel paa Forstaaelse ligeoverfor Impressionismen har jeg ogsaa holdt skjult for Verden. Men nu kan den gjerne komme frem. Thi nu ved jeg, at jeg ikke er alene om den. Gjennem Samtaler med Kunstnere og Læsning af Kunstkritikere er jeg kommen til det, at de heller ikke forstaar Impressionismens Idé. Naar jeg ber dem definere enten den eller Tekniken, forklare Forskjellen mellem den og andre Kunstarter kan de ikke.

Jeg selv er født og opvokset som religiøs Naturalist og er blet denne Kunstretning tro trods den Forkjætring, den har været udsat for. Men selv Grændserne mellem denne og tilsyneladende modsatte Kunstretninger, er jo meget udviskede og har efter hvad jeg nu forstaar, altid været det.

Og »Retninger« er derfor ikke mere interessante for mig.

* * *

Eftersom Aarene er gaat, har jeg lært baade Anatomi og Perspectiv, men de Unge smiler, naar jeg anbefaler dem det, ligesom jeg smilte i sin Tid. Min Mistillid til mig selv er mildnet meget, og ligeoverfor de omtalte Billeder i Kunstmuseet stiller jeg mig nu ret anerkjendende.

CHRISTIAN KROHG

FRA NY CARLSBERG GLYPTOTEKS ROMERSKE PORTRÆTGALLERI

I

En Kvindebuste, erhvervet i 1888 fra Hoffmanns Auktion i Paris og offentliggjort i Arndt-Bruckmann : Griech. und röm. Porträts Tav. 565, efter hvilken vor Afbilding (Fig. 1) er reproduceret. Katalognummer 725.

Bustens Højde er 46 cm.; med Bustefoden, der er moderne, 61 cm. Busten er fortræffeligt bevaret, selv den paasatte Næsespids er den oprindelige og intakt bortset fra en lille Splint foroven. Overfladen er en Del forvitret og dækket hist og her af Kalksinter; men enkelte Partier har endnu den fine, porcellænsagtige Hud, som Billedhuggerne i det 2det og 3die Aarh. e. Kr. ved Politur forstod at give deres Marmor.

Det er en ung Kvinde, klædt i Tunika og Skulderoverkast. Udtrykket er træt, altfor sørgmodigt og modløst til de unge Aar, maaske ogsaa lidt hovmodigt med den fremspringende Overlæbe. Trækkene er fine og fornemme. Hovedet er stille drejet mod den venstre Skulder.

Haaret er udarbejdet for sig og løst paasat. Slige Stenparykker forekommer hyppigt i Portrætter fra Sl. af 2det og Beg. af 3. Aarh. e. Kr., mens vi fra ældre Tider foreløbigt kun kender et Eksempel: et interessant hellenistisk Portræt fra Pergamon i Berlin[1]. Fra Begyndelsen af 3die Aarh. ejer Glyptoteket endnu et Kvindeportræt med aftagelig Paryk i det ringe Hoved Nr. 733 (Fig. 2). For faa Aar siden forsøgte Franskmanden Gauckler at give en dybsindig Forklaring af denne Trepanation in effigie, idet han mente, den skyldte en religiøs Ceremoni sin Oprindelse: man vilde, naar man stiftede Billedet, hellige det ved at hælde indviet Olje i Hulingen under Haaret[2]. Selve Skikken henførte han til de syriske Kejserinder af Severernes Dynasti, hvis Overtroiskhed er velkendt.

[1] Hekler: Bildniskunst der Griechen und Römer. Tav. 75.

[2] Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres 1910 S. 403.

Det maa siges til Arkæologernes Ære, at ingen har fulgt Gauckler ud i disse Fantasterier. Den gamle Forklaring er selvfølgeligt

Fig. 1.

den rigtige: at man ved det »løse Haar« har taget Hensyn til de hurtigt vekslende Haarmoder. Selv ældre Kvinder, som vort Hoved Fig. 2 eller en tandløs, gammel Dame i Louvre, har stillet Billedhuggeren Kravet om løs Stenparyk, for ikke at staa overfor Valget

enten at ærgre sig over at se sig afbildet med forældet Haardragt eller at forny hele Billedværket. Der er god, sund Økonomi i dette, det er et Stykke gammelromersk Nærighed, som vi ikke skulde vente at finde i saa sen en Tid. Skikken viser tillige bedre end alt andet Haarets Betydning i den romerske Dameverden. Mens nemlig Damedragterne i Rom ikke var nogen Modeskiften underkastede, var Haaret et Omraade, hvor baade Mode og personlig Smag og Fantasi havde rig Lejlighed til at udfolde sig. Haarmoden betyder følgeligt uendeligt meget mere end i Nutiden; den er vor sikre Vejleder i Dateringen af de romerske Kvindeportrætter. Selv Mændenes korte Haar viser en forskellig Behandling fra Kejser til Kejser, ofte endog indenfor den samme Kejsers Regering. Vi kender f. Eks. Septimius Severus med og uden Spirallokker i Panden, og et Portræt af denne Kejser i Thermemuseet har da ogsaa løs Paryk.

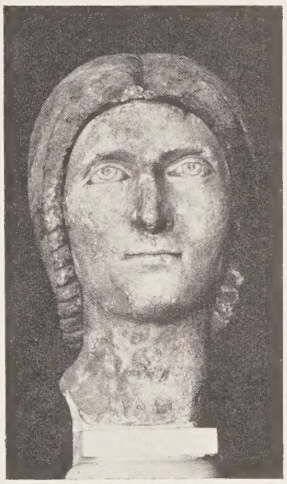


Fig. 2.

Selve Gaucklers Teori om de syriske Kejserinders Indflydelse paa denne Skiks Udvikling faar et Grundstød gennem Kvindebusten i Glyptoteket, der er denne Undersøgelses Udgangspunkt. Hendes Frisure er nemlig ældre end Severernes Dynasti. En Sammenligning med Møntbilleder viser, at Haarmoden er den paa Kejser Commodus' Tid herskende[1]. Det i Midten skilte Haar flyder næsten uden Undulering, i silkeagtigt fine Lokker og helt dækkende Ørerne ned mod Knuden i Nakken. For saa vidt stemmer Haarsætningen med Faustina den Ældres i Møntbillederne fra 160—170 e. Kr. Men Nakkeknuden er større og fladere (Fig. 3) og slynget som hos Crispina, Commodus' Hustru, i et Møntbillede, der kan dateres meget præcist: nemlig til efter Aar 180 paa Grund af Indskriften: Augusta og før 183, det Aar hun blev forvist og henrettet (Fig. 4). Det bør bemærkes, at Crispina bærer endnu to andre Frisurer paa Kejserindemønterne; hun synes altsaa virkeligt at have brugt sine to, tre Aar som Herskerinde godt. Den, der er fælles for vor Buste og den ene Mønttype, er aabenbart den ældste, nedarvede, Moden fra selve 180 e. Kr.

I Carl Jacobsens Katalog kaldes den unge Kvinde Julia Domna,

[1] Se Pauly-Wissowa: Realencyklopädie s. v. Haartracht (Steininger).

ganske vist med tilføjet Spørgsmaalstegn. Benævnelsen forkastes af Arndt, der dog indrømmer Samtidighed og Lighed i Haarsætningen med et Møntbillede af denne Kejserinde. Det er ikke rigtigt; Julia Domna har som fælles Træk i alle sine vekslende Frisurer en kraftig, skarprandet Undulering. Derimod finder Arndt, ubetinget med Rette, Lighed mellem Glyptotekets Kvindebuste og en Buste i kapitolinske Museum. (Fig. 5). Ogsaa denne Buste gaar under Navnet Julia Domna og benævnes endnu saaledes i Heklers store Portrætværk [1]. Men det er egentlig kun Frisuren, der ligner; det er Julia Domnas fra Caracallatidens Mønter; iøvrigt er der ikke Tale om Lighed, som en Sammenligning med det sikre Portræt af denne Kejserinde viser (Fig. 6). Amelung foreslaar at forbinde de to Typer ved at betegne den kapitolinske Buste som Ungdomsbillede [2], men heller ikke det er gørligt, thi der er ingen Aldersforskel, og den ensartede Frisure viser, at de to Portrætter er absolut samtidige.

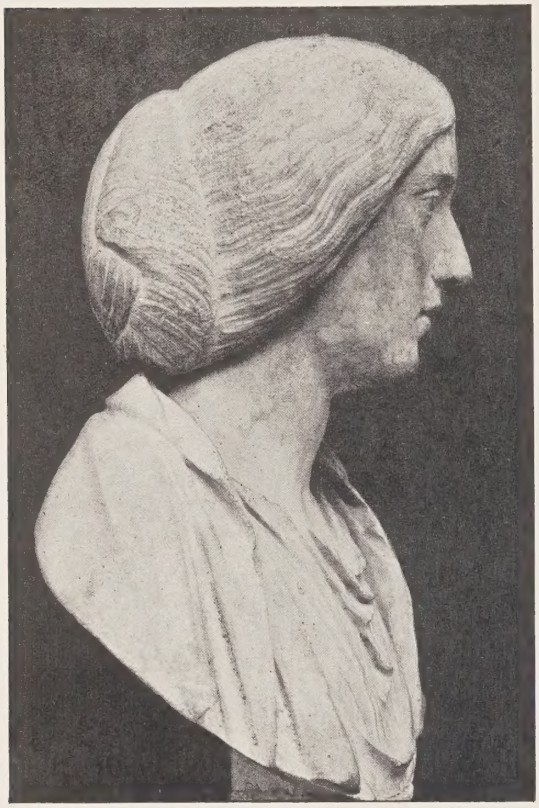


Fig. 3.

Fig. 4.

At den kapitolinske Buste forestiller en berømt eller højtstaaende Kvinde, bekræftes ved, at der kendes i det mindste én sikker Replik: i Britisk Museum. Og foretager man derefter en omhyggelig Sammenligning mellem Glyptotekets Kvindebuste og det kapitolinske Portræt, vil man møde en saa slaaende Lighed, at der ikke kan være Tvivl om, at vi har den samme Kvinde for os i to forskellige Livs-

[1] Bernoulli: Röm. Ikonogr. II 3 Tav. XVIII og S. 42. Hekler: Bildniskunst der Griechen und Römer Tav. 288 b.

[2] I Helbigs Führer[3] I S. 454 nr. 52.

aldre: Munden synes lidt større, Udtrykket er bleven mere bevidst, mindre drømmende i sin Melankoli, fornemmere og strængere, men Trækkene stemmer, særligt de lange, smalslidsede Øjne med de fremstaaende Øjeæbler og den meget individuelle Underlæbe med sin lette Svulmen under Læbeliniens Midte. Endvidere Hovedform og Ansigtskonturer![1]

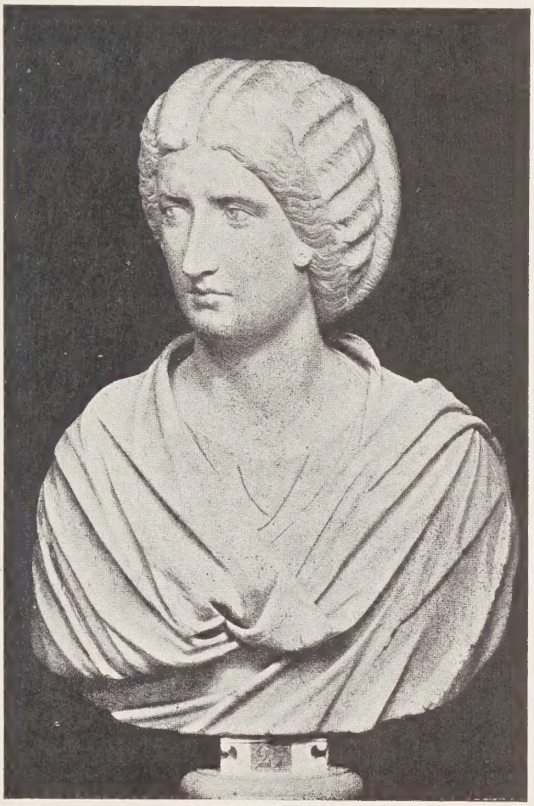


Fig. 5.

Hvem er nu denne Kvinde, af hvem der kendes en Buste allerede fra Commodus' Tid, som Glyptotekets Haarmode lærer, og som endnu ved Overgangen fra Septimius Severus' til Caracallas Regeringstid, altsaa ca. 211 e. Kr., har opnaaet Forevigelse gennem Billedkunsten? Der kan af den Tids Kvinder kun være Tale om en, der staar Hoffet nær, og hvis Position ikke er bleven paavirket af Dynastiernes og Regenternes hyppige Vekslen. Man kunde tænke paa Kejser Pertinax' Hustru eller Datter, som begge overlevede den kun faa Maaneder regerende Kejser og godt kunde være afbildede under Septimius Severus, der holdt Pertinax' Minde i Ære og gjorde hans Søn til Flamen (Præst) i hans egen Faders Tempel og Kultus (Julius Capitolinus, Pertinax cap. 13 og 15). Men det strander paa, at Glyptotekets Buste bærer Frisuren fra Commodus' første Regeringsaar, og da var ingen af disse to Damer offentlige Personligheder. Haarmoden fra det Aar 193, da Pertinax regerede, kendes som sædvanligt gennem Møntbilleder og kan illustreres gennem det smukke Hoved i Ny Carlsberg Glyptotek, der almindeligt gaar under Navnet Manlia Scantilla,

[1] Hovedet af den kapitolinske Type paa Statuen, Museo Torlonia Tav. 72 nr. 289 er sagtens ligesom Busten ssts Tav. 146 nr. 567 et moderne Falsum.

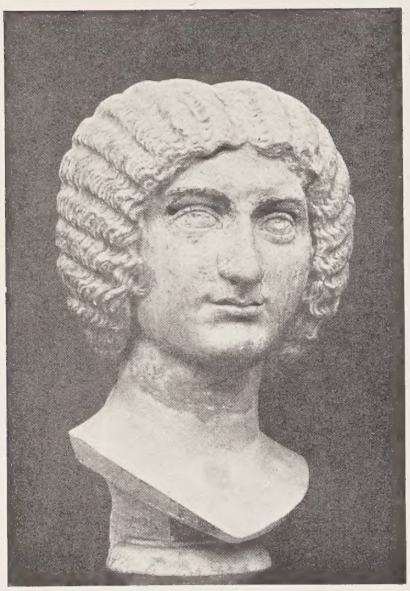


Fig. 6.

Didius Julianus' Gemalinde (Fig. 7). Dér er hele Haarsætningen anderledes, baade Forhaaret og Nakkeknuden.

Nærmere ligger det da at tænke paa en Kvinde af Marcus Aurelius' Slægt, æret i sin Ungdom under Commodus, overlevende Dynastiets Undergang og nær knyttet paa sine ældre Dage til Severernes Hof. Og en saadan kendes i Mark Aurels Datter, Commodus' Søster Cornificia, om hvem den samtidige Forfatter Herodian (IV 6, 3) fortæller, at hun æredes af de vekslende Kejsere og først blev dræbt i Aaret 212 af Kejser Caracalla, fordi hun hos Kejsermoderen Julia Domna havde udgydt Taarer over Drabet af Geta, Caracallas yngre Broder. Beretningen tyder paa intim Forbindelse med den mægtige og kloge Julia Domna og dermed paa en Position, der kan forklare, at kejsertro Romere endnu saa sent som ved Begyndelsen af Caracallas Regering kunde rejse Billeder af hende. Og vender vi Blikket mod hendes Ungdomsportræt i Glyptoteket, maa vi mindes Overleveringen om, hvor højt Commodus i sine første Regeringsaar ærede sin Søster Lucilla, indtil hun stiftede en Sammensværgelse mod ham i Aaret 183 (Herodian I 8, 3-4. Aelius Lampridius, Commodus cap. 4). Denne Sammensværgelse betegner Vendepunktet i Commodus' Liv, som Agrippinas og hendes Søsters i Caligulas. I Begyndelsen havde begge disse unge Kejsere elsket deres Søstre og vist dem Æresbevisninger, der kun tilkom regerende Kejserinder; Skuffelsen over det lumske Forræderi indle-

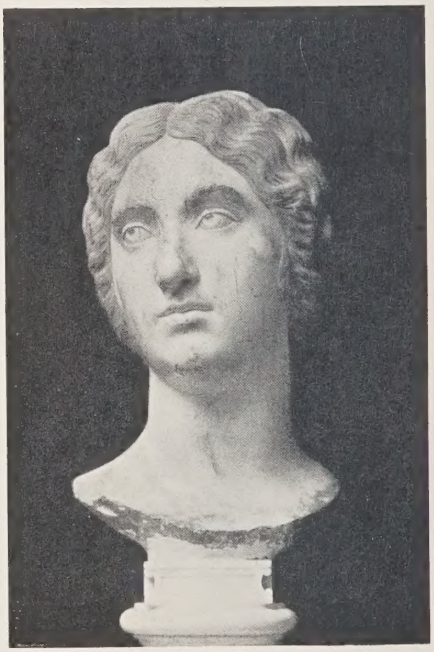


Fig. 7.

dede det Rædselsregimente, der har bestemt deres Eftermæle.

Men støttes denne Tydning af Kvindeportrættet som forestillende Mark Aurels og Faustina den Yngres Datter paa nogen Maade af Slægtslighed? I Glyptoteket, hvor Busten nu er opstillet mellem Hovederne af Faustina (Fig. 8) og Søsteren Lucilla (Fig. 9), vil enhver langt bedre end gennem Afbildninger kunne konstatere den paafaldende Overensstemmelse i Træk særligt med Moderen: man sammenligne især Øjnenes Form og Læbernes Linier[1]. Endog med Broderen Commodus er der i den mærkeligt skraa Profillinie en slaaende Lighed.

Fig. 8.

Fængslende ved sin Melankoli og Aand er denne Kvinde, som vi kender baade som den unge, vege Prinsesse og som den sidste, sørgmodige Efterlevende af det 2det Aarhundredes stolteste Kejserfamilie. Hendes Udtryk slutter sig, selv i den modne Alder, til det, der var almindeligt paa Antoninernes Tid. Et fælles Træk for den Tids Dameportrætter er nemlig deres Mangel paa Livsglæde. Udtrykket kan variere fra Faustinas kælne Resignation og Datteren Lucillas sløve Stirren til den arrogante Trods i et og den sure Hovenhed i et andet af Glyptotekets Kvindeportrætter fra den Periode, der begge i Katalogen urigtigt benævnes Lucilla (Fig. 10 og 11). Hvor forskelligt er ikke Julia Domnas Udtryk! (Fig. 6). Tilfreds og velvillig, nyfigen og elskelig! Uden Vanskelighed ser vi hende for os i den Kreds af Lærde og Skønaander, hun havde samlet ved sit Hof, hvor man drøftede alle Tilværelsens og det andet Livs Undere, mens Mændenes

Fig. 9.

[1] Jeg bemærker, at Faustina d. Y. og Lucilla nu kan bestemmes med Sikkerhed; i Glyptotekets Katalog er Benævnelserne gale.

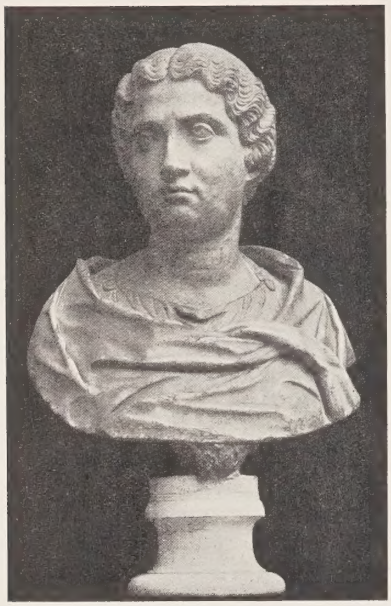


Fig. 10.

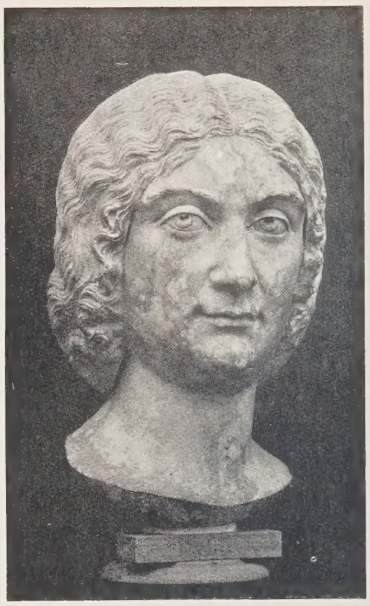


Fig. 12.

Stemmer i Følge Filostratos var fyldte af Nattergalesangens Sødme og Velklang. Betragt hendes Træk. Brynene løfter sig, mens hun grunder efter en klogt beregnet Artighed, og Munden tilspidser sig til et lifligt Spørgsmaal!

Glyptoteket har ogsaa andre Kvindehoveder fra Julia Domnas Tid, saaledes den kloge, rolige Verdensdame, der med Urette i

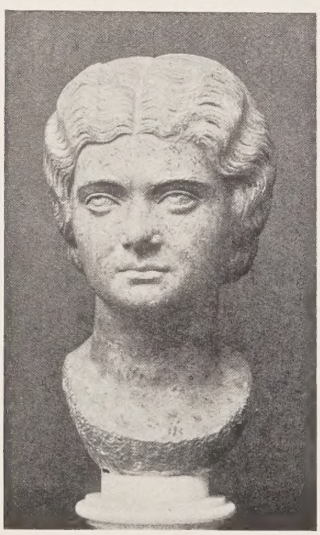


Fig. 11.

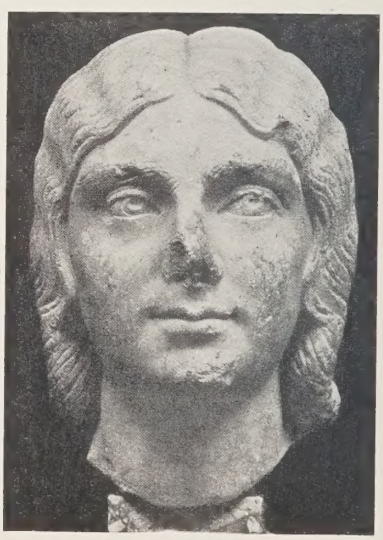


Fig. 13.

Katalogen dateres til 3die Aarhundredes Midte (Fig. 12), og den lille, skælmske Kvinde med det næsten lionardeske Smil om den smalle Mund (Fig. 13). Velbehagelighed og roligt Velvære lyser ud af disse Aasyn. Datidens fornemme Kvinder havde samme Frihed og samme Prætensioner som Nutidens Amerikanerinder; de var herskesyge og energiske som Romerinder, lærde og aandfulde som græske Hetærer, yndefulde og sanselige som Orientalerinder, og de lignede Damerne i Nutidens diplomatiske Highlife ved at forene Kosmopolitisme og snæversynet Bigotteri[1]. I deres Billeder synes de virkeligt lige saa velnærede og lige saa selvfølgeligt elskelige og tilfredse som vore Storbyers selskabelige Figurantinder. Dette Indtryk af Modsætningen mellem Kvinderne fra Mark Aurels og Severernes Tid vil man faa bekræftet i ethvert Museum med righoldig Repræsentation af hver Tids Typer.

Men i Severernes Selskab hører Cornificia ikke hjemme. Hun har sin Ungdomstids lidt afvisende Sørgmodighed og sine gamle Dages ensomme Viden, der er inderligere og vemodigere end den, der vandtes blandt Salonernes Nattergalekor.

II

PORTRÆTHOVED AF KEJSER GORDIANUS I

Et Marmorhoved af en ældre Mand, erhvervet i 1890 fra Rom og offentliggjort baade i Arndts Portrætværk (Tav. 51—52) og i v. Reber & Bayersdorfer: Klassischer Skulpturenschatz nr. 200. Højde 35 cm. Næsespidsen og lidt af venstre Øre ny i Marmor. Ellers fortrinligt bevaret med sin gamle Overfladepolitur. Udarbejdelsen i Nakken viser, at Hovedet (Fig. 14) har været indsat i en Togastatue. Katalognr. 769.

Stil og Teknik tillader Tidsbestemmelsen: Midten af 3die Aarh., nærmest Maximinus Thrax' Regering (235—238). Samme Behandling af Haaret som i Maximinus' eget Portræt (Fig. 15): Haarmassen slutter som en flad Hætte om Issen og Haarene karakteriseres ved svag Modellering, i Hovedsagen dog ved Ridslinier. Længere, elegant svungne Ridslinier furer Kindskægget, der breder sig ned over Halsen og afsluttes med smaa Bølgekamme. Øjenbrynene, der mødes over Næseroden, er bredt punkterede. Pupillerne er gra-

[1] J. Réville: La religion à Rome sous les Sevéres. Paris 1885. S. 190 ff.

verede, men uden »Glanslys« (d. v. s. uden lille Spids ragende ned fra oven i Hulingen). Denne Udeladelse giver Blikket noget roligt

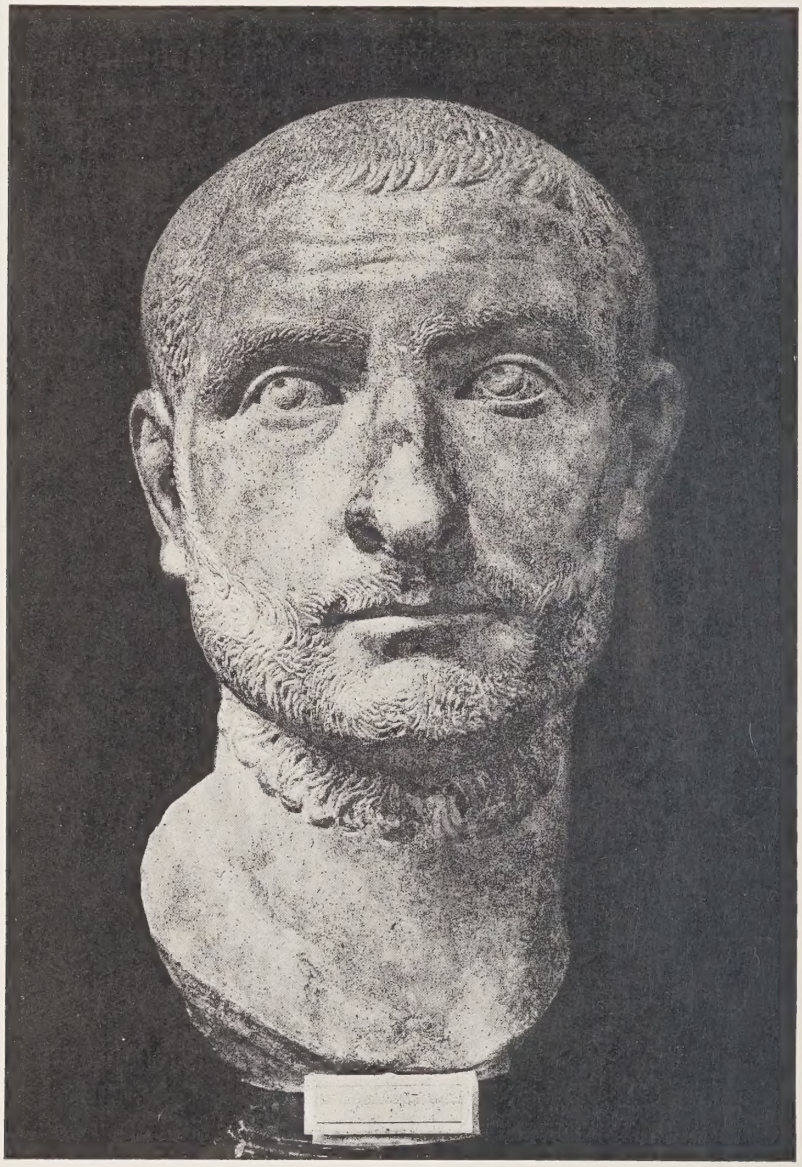


Fig. 14.

og blidt. Romerne i det 3die Aarh. var Mestre i at karakterisere Blikket ved smaa Varianter i Pupillernes Formgivning.

Modelleringen er simpelthen vidunderlig. I Kraniets Struktur

spores Datidens ejendommelige Forkærlighed for en lidt fladtrykt Isse med kraftig Runding over Ørene. Den korte Periode fra Caracalla til Midten af 3die Aarh. betegner en ny Fremgang i anatomisk Viden, en sidste Opblussen af Oldtidens Interesse for den fint nuancerede Enkeltform. Allerede med Kejser Gallienus' Billede (ca. 260) ser vi en ny Stil skabt: den monumentale Maske, der blev karakteristisk for Byzans og Middelalderen (Fig. 16).

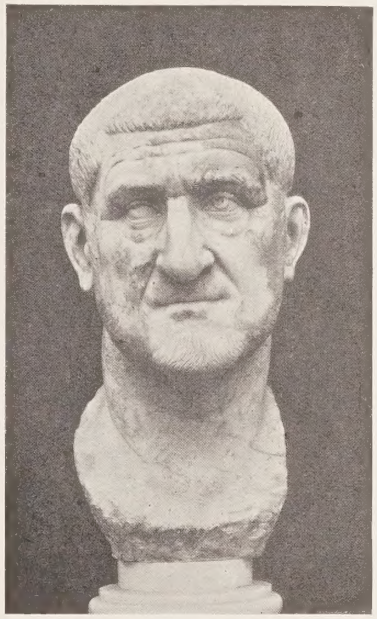


Fig. 15.

I vort Oldingehoved griber Forkærligheden for Ridsteknik ikke, som i Maximinportrættet, forstyrrende ind i Modelleringen af Ansigtets blødere Dele. Man sammenligne i Fig. 14 og Fig. 15 Karakteristikken af underste Øjenlaag og af Linierne fra Næsefløje til Mundvige!

Med stor Dygtighed er den aandelige Individualisering gennemført. Det er en gammel Mand med dybe Pandefolder, men Kindernes og Mundens Fasthed beretter om frisk og energisk Alderdom. De svagt hævede Bryn, Øjnenes Sideblik og Hovedets Hældning giver i Forening det roligt Tænksomme, og Munden vidner, trods de stramt lukkede, tynde Læber, om Karakterens Mildhed.

I Glyptotekets Katalog af 1907 foreslaas Benævnelsen Florianus, en Kejser der regerede i Aarene 275—76. Rent bortset fra Stilen, der, som vi har set, viser hen til en tidligere Tid, er det umuligt at finde Lighed mellem Hovedets Træk og Møntbillederne af Florianus: denne Kejser er fed, kortnæset, uden Halsskæg og ser overhovedet helt anderledes ud[1]. Med Rette forkastes Benævnelsen derfor af Arndt og Bernoulli. Den sidste foreslaar i Stedet en anden: Trebonianus Gallus, en Kejser der regerede fra 251—3. Det vilde stilistisk passe bedre, men atter her er Møntbilledet et andet[2]: stejl, stærkt fortrukken Pande, høj Overlæbe, fyldigere Mund, sværere Hage og intet Halsskæg. Dertil kommer, at man nu har genkendt

[1] Bernoulli: Römische Ikonographie II 3 Møntavle VI 16.
[2] Anf V. Møntavle V 1—2.

Trebonianus Gallus i en pragtfuld Broncestatue i New York, der først efter Bernoullis Værk er bleven ordentligt offentliggjort[1]. At denne næsten $2^1/_2$ Meter høje Bronce ikke forestiller den samme som Glyptotekets Oldingehoved, behøver ingen nærmere Paavisning.

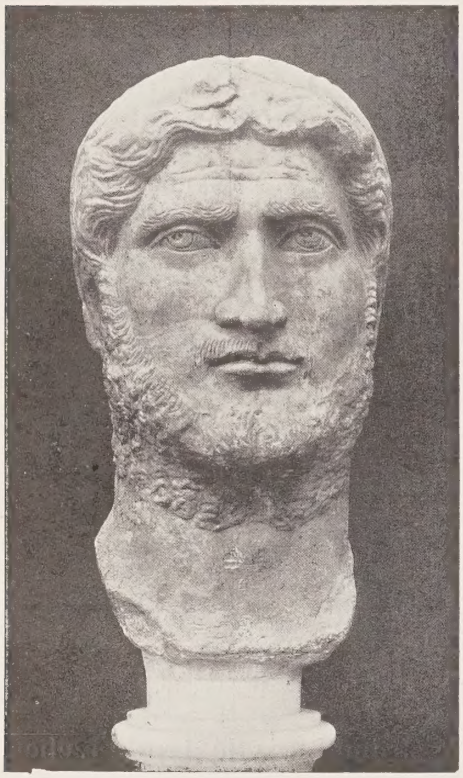


Fig. 16.

Jeg skulde ikke foreslaa nogen ny Kejserbenævnelse, hvis ikke Ligheden med et af Datidens Møntportrætter var saa frappant, at Tvivl simpelthen er udelukket, og man kun kan undres over, at den Opdagelse ikke forlængst er gjort. Sammenligner man højre Profilside af vort Hoved (Fig. 17) med Møntbilledet af Kejser Gordianus I (Fig. 18), lader Identiteten sig eftervise Træk for Træk: samme Haar og Haarkontur, samme lave, skraa, furede Pande med Bryn, der er let nedtrukne ved Næseroden, samme lange, smalle, krogede Næse, korte Overlæbe og skraa, fastklemte Mund. Endeligt fuldkommen Overensstemmelse i Hagens, Skæggets og Halsskæggets Form.

Selv uden Repliker vilde jeg betragte Henførelsen som sikker. Men der findes en Replik i Vatikanet, et Broncehoved, som Visconti betegnede som Trebonianus Gallus og som er utydeligt afbildet i Heklers: Bildniskunst der Griechen und Römer Tav. 294 b[2]. Trods Beskadigelser og Restaurationer, der bl. a. har gjort Næsen kortere og lige, genkender man det samme Ansigt med en mere realistisk Fremhævelse af Alderdommen.

Gordian I eller, som hans fulde Kejsertitel lyder, Marcus Antonius Gordianus Sempronianus Romanus Africanus var af fornem

[1] Gisela M. A. Richter: Greek, etruscan and roman bronzes. New York 1915. S. 154. R. Delbrück: Bildnisse römischer Kaiser Tav. 34—35.

[2] For den øvrige Bibliografi se Helbig: Führer[3] nr. 673.

Æt og førte paa fædrene Side sin Stamtavle tilbage til Graccherne, paa mødrene til Kejser Trajan. Hans Ungdom faldt under Kejser Mark Aurel, hvem han elskede og beundrede; han skrev et Digt om Antoninerne i 30 Sange og Taler til deres Pris. Hans højadelige Afstamning og litterære Tendenser gjorde ham yndet i den romerske Kulturverden, og Filostratos dedicerede ham under Kejser Caracalla sin Bog om Sofisternes Liv. Af Folkets store Masser havde han gjort sig yndet ved storslaaede Circuslege som Quæstor og Ædil; han var hovedrig og kunde tillade sig det.

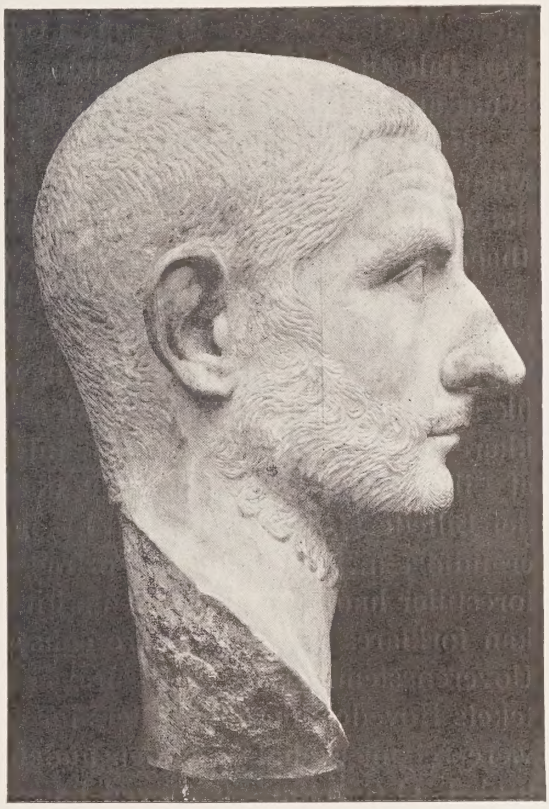


Fig. 17.

I Rom var Kejser Maximinus Thrax lige upopulær i alle Kredse: hos Senatet som den raa Barbar, der i sin Ungdom havde været Kvæghyrde og kun ved stor Legemskraft og Soldaternes Yndest var kommen paa Tronen; hos Folket, fordi han hellere end til Circuslege vilde anvende Statens Penge paa Forbedring af Landevejene og til militære Formaal. Endnu Gibbon nævner naivt dette sidste som et Bevis paa Maximins Slethed som Regent.

Fig. 18.

I Aaret 238 havde Legionerne i Nordafrika dræbt Maximins strænge Prokurator, og af Frygt for Straf tvang de Gordian, der var Proconsul derovre og elsket for sin Venlighed, til at antage Purpuret. Overleveringen beretter, at den da 80-aarige Gordian strittede kraftigt imod og endog kastede sig paa Jorden, da Soldaterne trængte ind til ham, men en af Kilderne bemærker dog, at Modstanden kun

var paa Skrømt, thi han var allerede truet paa Livet af Maximin. Sammen med sin Søn, Gordian II, lod han sig derfor udraabe til Kejser og drog fra Thysdrus, hvor disse Begivenheder fandt Sted, til Karthago, hvor Indbyggerne hilsede Fader og Søn med Jubel. Fra Rom kom der begejstrede Kundgørelser fra Senat og Folk, mens Maximinus, der laa oppe i Gallien, skummede af Raseri og i en Tale til Soldaterne betegnede sin Modstander som »saa nedbrudt af Alderdom, at han neppe kan staa paa Benene«.

Hele Herligheden varede kun i 20—22 Dage. Statholderen af Mauretanien drog nemlig imod Gordianerne, besejrede Sønnen, der faldt, og Faderen vidste, da han modtog dette Budskab i Karthago, ikke anden Udvej end at aflive sig ved Hængning.

Vi vilde formodenligt ingen Billeder have af denne kortherskende Kejser, hvis ikke Gordian II's Nevø i Aaret 238 var kommen paa Tronen som Gordian III Pius og havde regeret i 6 Aar til 244. Han fik sit Tilnavn, fordi han lod sine to Forgængere konsekrere (erklære for »højsalige«). Dermed fulgte baade Kultus og Opstilling af Billedstøtter. Der aabner sig derved tillige en Mulighed for, at det Billede af Kejser Gordian I, som vi har i Glyptotekets Hoved, er udført med et tidligere Portræt som Grundlag og altsaa ikke forestiller ham lige akkurat som Firsindstyveaarig. Endnu en Ting kan forklares ved den senere consecratio, at der kan være en vis Uoverensstemmelse i Alderspræget mellem Vatikanets og Glyptotekets Hoveder; det vilde ellers for en i tre Uger herskende Kejser være ret mærkeligt. Paa den anden Side er det ingenlunde udelukket, at Glyptotekets Hoved kan opfattes som en let idealiseret Fremstilling af en 80-aarig, kraftig Mand. Og en saadan var Gordian aabenbart; paa Mønterne har han frodig Haarvækst, medens hans Søn er skaldet, og det berettes i hans Levnedsbeskrivelse i Historia Augusta (cap. 6), at han var udrustet med et særligt godt Sovehjærte, ligesom hans friske Teint fremhæves.

Kunstnerisk har Glyptotekets fortrinlige Hoved ikke vundet ved vor Opdagelse. Men Gordian I er dog en Kulturpersonlighed, hvis kloge og milde Træk Historikeren med Interesse vil betragte.

FREDERIK POULSEN.

TO BILLEDER AF DENNER

Kun en eneste af de fremmede Kunstnere, der i svundne Tider har virket i og for Danmark, er verdensberømt.

Balthasar Denner blev det ved et Studiehoved efter en gammel Kone, malt i Hamborg, hvor han var født 1685. I sit ottende Aar var han engang faldet saa uheldigt, at det tvang ham til lang Stillesidden; til Tidsfordriv havde han da omhyggeligt eftertegnet Kobberstik og var derved bleven ført ind paa Kunstens Bane. I Dødvandet efter det 17de Aarhundredes afbruste Liv betragtedes Flid og Taalmod som Kunstners herligste Dyder. Denner havde gjort Lykke og haft den Ære at portrætere mange højtstillede Personer. I ledige Stunder havde han faaet en gammel Kone i Hamborg til Model og fremstillet hendes rynkne Hud med samme Myreflid, som hans berømte Samtidige, Blomstermaleren Jan van Huysum anvendte paa at udpensle Kaalblade med Ribbernes fine Net, Dugperler og Mærker efter Larvernes Bid. Denner havde optalt enhver Rynke, analyseret Aarernes og Blodkarrenes Forgreninger, gjort Rede for Fugtigheden i Øjnenes Rande, for hver Hudfold, hver Fregne, hvert Haar og hver Pore. Endda var alle Skarpheder udblødte og bortsmeltede. Da Adriaen van der Werff saa dette Billede, maatte han, der dog troede at have naaet Toppunktet af Sirlighed og Slikkethed, beskæmmet erkende, at Gennemførelsen var mageløs. Forgæves bød rige Englændere store Summer for at erhverve denne Skat, den tilfaldt — for 4700 østerigske Gylden — selve Kejseren, som forvarede den omhyggeligt i en fin, aflaaset Kasse, til hvilken han stedse bar Nøglen hos sig. Billedet findes endnu i Wien.

Paa lignende Maade har Denner senere malt en lille Række Brystbilleder af Oldinge og højtbedagede Koner, Billeder, der i Louvre, Dresdener-Galleriet og andre Kunstsamlinger endnu har stor Tiltrækningskraft for naive Betragtere. Der er i en eller anden dansk Novelle Tale om en Kunstelsker, der rejste langt for at nyde Skuet

af et saadant Maleri. Men de saakaldte »Poren-Denner« er dog efterhaanden hos nogenlunde kritiske Mennesker med Rette komne i Vanry. Intetsigende i Udtrykket, uden Liv, uden Karakter og af et Stof, der minder om Gelée, staar de som Advarsler mod en Misforstaaelse af Malerkunstens Maal. Denner er nu om Stunder fuldt saa berygtet som berømt. Men hans Behandling er dog ikke altid lige smaalig og absurd. Han var visselig intet Geni, men ikke helt uden Talent. Det blev i høj Grad beundret af det danske Hof og den danske Adel.

Efter den paa Meddelelser fra Kunstneren byggede Biografi af Denner i Johan van Gools »Nieuwe Schouburgh«, malte Denner i Husum 1712 sit første Portræt af Frederik IV. Sammesteds malte han Aaret efter paa forskellig Vis Miniatyrbilleder af Anna Sophie Reventlow, Fyrstinden af Slesvig, og portræterede i Oljefarve Herrer ved hendes Hof. Paa Frederik IV's Forlangende kom Denner i 1717 tilbage til Husum, »hvor han vel en Snes Gange malte Hans Majestæt. Kongen sad for ham med al den Taalmodighed Maleren kunde ønske, og bad ham paa det allervenskabeligste om at komme til København«. Her indtraf han til Kongens store Fornøjelse i December, næste Foraar kom hans Hustru og de blev omtrent 10 Maaneder i Byen, hvor han malte adskillige Portræter af Rigets Stormænd. Han afviste høfligt en indtrængende Opfordring om at bosætte sig i København; han vilde ikke være saa langt fjærnet fra sine i Altona bosatte Forældre. Alligevel foretog han mange og lange Rejser til andre Lande og andre Hoffer. I 1734 malte han i Altona Christian VI og i 1736 Prinsesse Sophia Charlotte. Hendes Broder Kongen maatte da paa Grund af Upasselighed blive længere Tid i Altona, derved fik Denner Anledning til at portrætere alle de høje Herrer i Majestætens Følge. Paany blev han opfordret til at bosætte sig i København, men afslog det atter høfligt; allerede to Aar tidligere havde han lejet sig et Hus i Amsterdam.

Talrige af Denners Portrætbilleder findes i dansk Privateje, især paa de Reventlowske Godser. (Se E. F. S. Lund: Danske malede Portræter, VIII, S. 121—22, 136, 153, 163—67). For at Denners Fader, der var Mennonitpræst, kunde faa Tilladelse til at præke paa en Grund udenfor Hamborg, havde Maleren nemlig forpligtet sig til hvert Aar at levere et Portræt af og til Familjen Reventlow. Ogsaa vore offentlige Samlinger er ret vel forsynede med Billeder af Denner. Der findes Arbejder af ham paa Rosenborg og Frederiksborg.

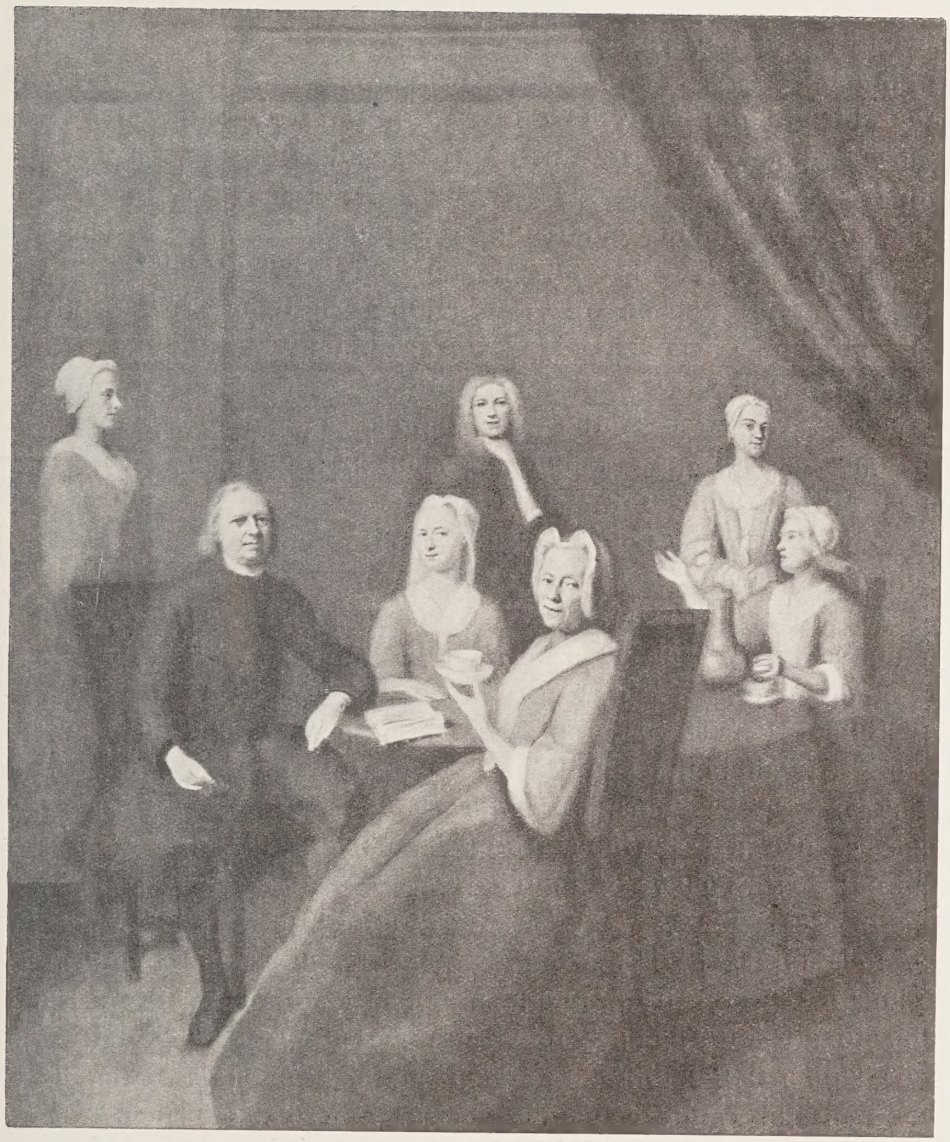
Balthasar Denner: Kunstnerens Familje.

Den Moltkeske Malerisamling har et Par ringe Billeder af Denner, Glyptoteket et af hans bedste Selvportræter, et andet Selvportræt findes paa Gaunø. Medens Denner endnu var i Live modtog Kunstkammeret to af hans Værker. Det ene var Billedet af den skeløjede Olding, et af hans mest udpinte og karaktersvage Arbejder, men som dog længe var fordringsfuldt udstillet i en fin Nøddetræs Kasse med Messingbeslag. Det andet var det ret nette og yderst sirlige Billede fra 1728 af Kunstnerens Datter, der smilende løfter en Vindruklase fra Frugtkurven paa sit Skød. Senere tilkom et Par ringe Oldingehoveder, et Mandsportræt og to Miniatyrbilleder. Fra Slottet Reinbach i Holsten lod Frederik VI 1804 Denners svage, totalt mislykkede Portræt i fuld Legemsstørrelse af en Gartner, der havde været Frederik IV kær, føre til København. De syv sistnævnte Billeder har alle været forviste til Rædselskabinetterne paa Kronborg.

Kunstmuseet har ifjor benyttet en Anvisning fra Direktør Emil Hannover til at fremføre den forhen af vore Konger og Stormænd saa højt skattede Kunstner i en mere flatterende Belysning. Med Bistand af en Gave fra Godsejer J. Hage erhvervede det to anselige Gruppebilleder af Denner. De har været nedarvede Slægt efter Slægt hos Denners danske Efterkommere, en af dem var Landskabsmaleren Petzholdt. De er ikke uden Mangler, hvad Gengivelserne tydeligt viser. Men efter disse maa de ikke dømmes, Billederne er heller ikke uden højst anerkendelsesværdige Fortrin.

Fra omtrent 1730 er det Billede, der foregiver at vise Forberedelsen til en Musikunderholdning i Kunstnerens Hjem. Kompositionen kan ikke roses, den er meget kejtet. Figurerne er ret stive og forskrækkelig slet tegnede. Hvis Midtfiguren rejste sig, vilde han rage op som et Taarn, men han kan ikke gøre det, han har kun ét Ben. Højst besynderlig er Husfruens venstre Arm, der forgæves synes at søge sig et Støttepunkt paa Spinettet. Alle Afstandsforhold er umulige. Billedet har Fejl, som ellers kun træffes hos Begyndere eller Dilettanter. Maleren har ogsaa forsøgt sig paa et Omraade, hvor han ingenlunde var Mester. Han var kun Specialist i Ansigter. Resten overlod han helst sine Medhjælpere.

Alligevel er Billedet umiddelbart indtagende. Manglerne fremhæver maaske dets næsten rørende Troskyldighed. Maleren har utvivlsomt stræbt at fremstille sig selv og sine Kære saa tro og godt som det var ham muligt. Det er tydeligt nok en Kreds af brave Mennesker, som samstemmer i indbyrdes Kærlighed og fælles Glæder.



Balthasar Denner: Kunstnerens Svigerforældre og deres Børn.

Malerens — nydeligt malte — Hoved har det samme Udtryk af sagtmodig Mildhed, som han i sine Billeder vel altfor rigeligt tildelte Medmennesker, endog Tordenskjold i det fra Tændstikæsker velkendte Portræt. Men her i Selvportrætet virker Udtrykket mærkeligt levende og synes overbevisende ægte. Hans Væsen var Blidhed og Taalmod; Følgerne af Ulykkestilfældet i hans Barndom forvandt han aldrig, han gik kun med Besvær og følte sig ofte utilpas under sine mange Rejser. Han havde den solideste Støtte i sin dygtige Hustru Ester Winter, der trofast ledsagede ham overalt. I Billedet har han udtrykt sin Beundring for hende og ydet hende den Hyldest, hun fortjente. Deres kære Vidunderbarn Jacob ligner lidt for meget en Dukke. Næppe 13 Aar gammel spillede han flere Violinsoloer for den hertugelige Familje i Meklenborg; 17 Aar gammel malte han i sin Faders Stil det i Hamborgs Kunsthalle bevarede (og i Lichtswarks »Das Bildnis in Hamburg« gengivne) Gruppebillede med netop de samme fem Personer, der optræder i vort Maleri. Han blev sin Fader en flink Medhjælper. Men i saa Henseende ydede hans Søstre, baade Ester, Maria og Catharina, ikke mindre Gavn. Rimeligvis er det Catharina, der staar ved Spinettet. Hun var en dygtig Klaverspillerske og sang udmærket, desuden skal hun have malt nydelige Miniatyrer. Hendes tidlige Død vakte stor Sorg i Hamborg, hvor hendes Dyder og Ævner pristes baade i Prosa og Vers.

Billedets Farvevirkning er ejendommelig og smuk. Stuen har brungraa Panelfelter, Figurerne staalgraa, blaagraa, gulgraa og rødgraa Dragter. Pigebørnenes hvide Kapper har røde Baand og Denner selv bærer en karmoisinrød Hue, aabenbart malt med den Lakfarve, han selv havde opfundet eller tilberedt. Ogsaa Instrumenternes brune Toner og Violinkassens grønne For gør god Virkning.

Det er ikke tilfældigt eller vilkaarligt, at Denner har valgt at fremstille sig og sin Familje som forberedende en Koncert. De var alle Musikelskere og næsten berømte som Musikdyrkere. Som Maler var Denner heller ikke uden Sans for Harmonien. Ofte tilgrumser han sine Farver for at naa den, undertiden gaar han med blege og skingre Toner vel højt op i Diskanten. Men i dette Billede har han naaet en ualmindelig Fylde og Kraft i Harmonien.

Dog er Harmonien endnu blødere og finere i det andet, dybere stemte og mere brunlige Gruppebillede. Det er malt en 16—18 Aar senere, kort før Kunstnerens Død i 1749, og efterladt ufuldendt, hvad der paa ingen Maade er det til Skade. Kunstnerens Sviger-

forældre og deres Børn er samlede om et Bord, hvor Husmoderen nyder en Kop Thé. Efter Datidens Billeder at dømme har Théen ikke været et saa søgt Nydelsesmiddel som Vin og Tobak, men Denner synes at have foretrukket Théen; — et kuriøst, men ikke som Malerkunst fremragende Billede af ham paa Frederiksborg fremstiller et Theselskab hos Hertuginden af Brunsvig. —

Traditionen meddeler — sikkert med Rette — at ingen af de i Galleriets førstnævnte Gruppebillede fremstillede Personer genfindes paa det andet. Dettes Navne har den ikke bevaret, de kan maaske lejlighedsvis opsøges i Hamborg. Vi ved kun, at Ester Winters Forældre hørte til Byens mest ansete Borgere. Utvivlsomt var de ligesom Denners Familje Medlemmer af den mennonitiske Menighed, stille Folk, fromme, blide, venlige og fredsommelige Mennesker. Billedets unge Personer er noget stive, men de to gamle, bundskikkelige Ægtefæller er i alle Maader fortrinlige, fint karakteriserende, levende i Udtrykket, nydeligt malte. Og Billedets blidt alvorlige Harmoni virker som en fjærn, dæmpet, vemodig og fin Efterklang af Skønheden i udmærkede Værker af Gerard ter Borch.

Denner havde det Uheld at være født i en Tid, hvor Ebben førte nedad. Hans Natur var svag, hans Uddannelse mangelfuld, kraftløs gled han med Strømmen i Dyrkelsen af falske Idealer. Guldets Klang kaldte ham fra Hof til Hof. Overalt synes han dog at have længtes tilbage til sit stille, borgerlige Hjem. Kunstmuseets Gruppebilleder antyder, at han har haft nogle Betingelser til for Alvor at blive dets Maler.

Samtidens Ære har Denner trolig betalt med Eftertidens Ringeagt. Danske Konger og Stormænd har alligevel ofte skænket deres Gunst til Malere, der var mindre værd. Lykkedes det end ikke for Danmark at erobre hans ombejlede Person, har vi i hvert Fald nu erobret hans to mærkeligste og bedste Billeder. Den retfærdige Vurdering af Denner vil fremtidig ikke kunne foretages uden Besøg paa Kunstmuseet i København.

KARL MADSEN

ENGLE OG GENIER I DANSK SKULPTUR I 18. AARHUNDREDE

Ordene Engle, Genier og 18. Aarhundrede fremkalder uvilkaarlig for Tanken Hærskarers Mangfoldighed af smaa vingede Væsener i Skyer af Roser og omgivende Olympens kvindelige Beboere. Man tænker paa sirlige Haver med klippede Hække og Broderier, hvor Putterne titte frem mellem galante Marmorgudinder. Man har sikkert flere Indtryk af denne Kunst fra Billeder end Virkelighed. Det er forstaaeligt, thi det er yderst lidt man har tilbage af den danske Rokoko. Derimod tænker man mindre paa Barokkens Kunst, der dog har spillet saa stor en Rolle her og synes saa godt tilpasset for Landet med hele dens festlige massive Soliditet. Rokokoen har været en Drivhusplante, der maatte importeres som Blomst og ikke kunde slaa Rod i vort Land. Det har været den som Tidens Ugunst mest er gaaet ud over. Dels var en stor Del af den Friluftskunst, Havedekoration, der ikke kunde modstaa det nordiske Klima. Dels har Uforstand, manglende Interesse og en naiv ensidig Begeistring for nye Kunstmoder med samtidig Udryddelsestrang overfor de gamle Værdier bidraget til at tage Livet af det, som Klimaet levnede os.

Naar man vil undersøge, hvad vi har tilbage af vor Billedhuggerkunst fra 18. Aarhundrede er man lidt vanskeligt stillet. Hvad vi har i København er forholdsvis lidet. Der har Ildebrande og Krig ødelagt det meste og betydeligste. Man maa opsøge Kunsten ud over Landet. Paa vore Slotte og Herregaarde er der med faa Undtagelser næppe meget tilbage.

Som Forholdene er har man egentlig kun et Sted at søge de endnu existerende Arbejder, nemlig i Kirkerne og de fornemme Begravelser der. I Begyndelsen af 18. Aarhundrede var Slægtsfølelsen, Trangen til at bevare Mindet om de Afdøde langt større end i vor Tid. Og man kendte ikke noget bedre Middel hertil end efter

Evne at udstyre Begravelserne paa det bedste. Ikke saaledes at Hensigten var, at de Besøgende skulde henfalde i Kummer ved at se den, men tvertimod føle Festglæde over Pragten og Respekt og Betagethed overfor den Personlighed, den dækkede. Selvfølgelig skulde man mindes det forkrænkelige. Derfor ses overalt Timeglas, Dødningehoveder med Slanger. Renaissancens Motiv stiliserede Ax, der voxer op af et Dødningehovede bliver i Ehbisch Monument i Tjele til et pragtfuldt Væld af Roser. Engle, der blæser Sæbebobler, var ogsaa et yndet Motiv. Samtidig skulde man se den Afdøde i al hans Pragt, man ser ham i fuld Rustning, man ser Relieffer af hans Kone og Børn, man ser allegoriske Kvindeskikkelser paa Siderne. Men man ser aldrig, som i Udlandet, Benrade og den Døde kravlende op af Kisten. Mærkeligt er det hvor længe Barokken holder sig. Endnu saa sent som i 1796 brugte Thorvaldsen i Titelvignetten til HastesThalia den gamle vingede og langskæggede Kronos med Leen[1]. Fra Musikens Omraade fortæller Komponisten Weyse det meget karakteristiske barokke Træk fra hans Barndom c. 1790, at ved Begravelser sang den Døde med.

Detail af et Epitafium fra 1681.
Falling Kirke.

Den maleriske pompøse Barok passede fortræffelig for Tidens kraftige Liv. Selv i de mere beskedne Epitafier mærker man den primitive Livskraft udover Døden. Paa en brav Præstemands Epitaf fra 1681, vidner en lille Engel som den her gengivne, der blæser Sæbebobler, mere om det Timelige end det Evige og dog er han ikke uden Elegance, Vid og Form, nydelig i Udførelsen som den er med Kridering og Maling, hvoraf Tid og Rengøring har taget store Partier bort.

Det er overraskende at se den Kunst vi har i vore Kirker. Bort-

[1] Victor P. Christensen: Kobberstukne Portræter af Thorvaldsen, Gads Mag. Sept. 1913.

set fra de store pompøse Marmormonumenter, der udgøre vore værdifuldeste kunstneriske Mindesmærker fra den Tid, vidner de borgerlige Epitafier ofte om megen kunstnerisk Kultur, om Tidens Formfølelse og tekniske Dygtighed. Alt for ofte er de i en sørgelig Forfatning, itubrudte og halvt Ruin; i bedste Fald konserverede ved Hundreder af Overkalkninger, saa de ser ud som var det stivnet Flødeskum, der skjuler Formerne for Beskueren. Beklages maa det ogsaa, at man i første Halvdel af det 19. Aarhundrede havde saa ringe Forstaaelse og Respekt for den Kunst, der beror i Epitafierne, for ikke at tale om Pieteten for de Afdøde, at man berøvede mange Kirker disse Prydelser ved at sælge dem ved Auktion. Selv blandt de beskedneste Epitafier kan man finde kunstindustrielt værdifulde Ting udførte af samme Landsbykunstner til flere Kirker.

Epitafiekunsten burde atter finde sine Dyrkere. Det er en smuk Maade at mindes de Afdøde paa. De er en Pryd for Kirken, og vi har en gammel og god Tradition at tage op i den Genre. Hver anden Kirke paa Landet ejer Arbejder som, den kunstneriske Værdi ufortalt, kan give vore Haandværkere Forbilleder og Impulser ved Arbejdets fortræffelige Udførelse.

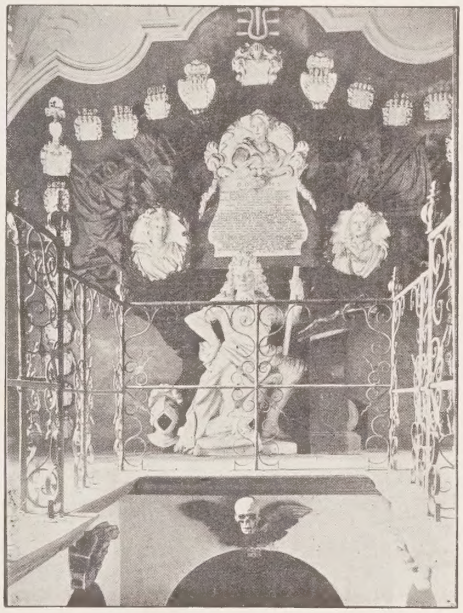
Det er mærkeligt at se Nedgangen i hele denne Begravelseskunst. Fra de pompøse og kostbare Gravmæler i Begyndelsen af Aarhundredet ender man i Slutningen af dette med beskedne og stilfulde Empiredekorationer og kommer man lidt ind i 19. Aarhundrede hører ogsaa dette op og Kunsten forsvinder fra Begravelserne.

Naar man tager den samlede Skulptur fra 18. Aarhundrede for sig er man ret vanskeligt stillet overfor den Opgave at adskille, hvad hver af de forskellige Kunstnere har udført, kun ganske faa Arbejder er signerede, eller er bestemte gennem Arkivstudier. Men da Hovedmassen af Skulpturen er udførte for Private er man uden Vejledning. Der er ingen Tvivl om, at hvis vore Herregaardes Arkiver vare lettere tilgængelige for Forskningen, vilde man her finde store Bidrag til den danske Kunsthistorie, og til Kendskabet til denne Tids saa ufortjent forglemte Kunstnere.

Ligesom Kunsten den Gang i højere Grad end nu var bygget paa Tradition og Teknik, saaledes arbejdede Datidens Kunstnere langt mere haandværksmæssigt end i vor Tid. Kunstnerens Medarbejdere gik ham til Haande som Svende og erhvervede sig hans Form og Teknik. For saa vidt kan man sige, at Datidens Kunstnere var bedre stillede end nu. Den Gang var der lige saa lidt et Folk, han

skulde vinde, som Folketribuner og Kommissioner til Afgørelse af hans Kunstværks Skæbne. Der var i al Enkelhed en Kunstner, der kunde sine Ting, havde Tekniken i Orden og Bestilleren af Kunstværket, som kunde se dette og saa ikke videre om den Ting.

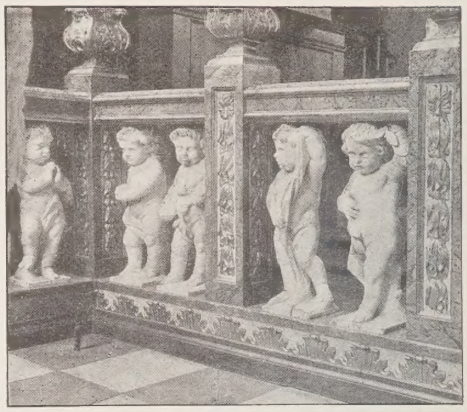
Vil man søge at løse den Opgave, at adskille hvad de forskellige Kunstnere har udført, har man en anden Vej at slaa ind paa, foruden den at søge Kunsten i Arkiverne, nemlig at søge Kunsten, hvor den findes, at se paa den. Her yder den stærkt bundne Form, hvori Tidens Kunstnere arbejdede en væsentlig Vejledning. Et udmærket Kriterium ved denne Betragtning er Englene, som Tiden gjorde saa rigelig Brug af; thi hver Kunstner skabte sin bestemte Type, som kun forandredes lidet gennem Aarene. Tager man Arbejderne for sig paa denne Maade er det overraskende hvor klart det bliver, at en hel Række hidtil ukendte Kunstværker med Sikkerhed kan henføres til bestemte Kunstnere. Saaledes finder man, at den indvandrede italienske Billedhugger Brenno, foruden de kendte Ting af ham, ogsaa har udført de skønne Loftsdekorationer i Hørning Kirke og et Epitafium Bering i St. Mortens Kirke i Randers samt et Epitafium i Øsby Kirke i Slesvig.



Th. Quellinus 1691. Hans Friis. Hørning Kirke.

I Danmark begynder det 18. Aarhundredes Billedhuggerkunst netop saa pompøst som Tidens Stil var det. Renaissancens arkitektoniske Opbygning af Monumentet afløses i Barokkens Tid af en mere malerisk Form. Det er Flamlænderen Th. Quellinus, der indleder og gør sin Paavirkning gældende langt ind i det ny Aarhundredes Kunst. Han blev indkaldt c. 1690 og i de følgende 15 Aar, han var her, udførte han en c. 15 store Gravmæler foruden mindre Epitafier. Typen paa disse store Monumenter er den afdøde adelige Herre i Legemstørrelse tilligemed andre Figurer fremstillende Retfærd og Tro mod en Baggrund af Flag og Skjolde i mørkt Mar-

mor. I adskillige Tilfælde er hele den pragtfulde Anordning anbragt ophøjet over en Gravkælder med Trapper op paa Siderne og Trappe midtfor ned til Kælderen, der er formet som en lille Vestibule med Indgang til tre Kamre; det øverste Rum med Monumentet er omgivet af et dekorativt Smedejærnsgitter. Det hele danner en pompøs Symetri efter Barokkens Program. Denne symetriske Anordning finder man ved Begravelserne i Hørning, Auning, Odder og Aarhus, de to sidste Steder er der kun Spor tilbage af den som Følge af Omforandring ved Begravelserne.



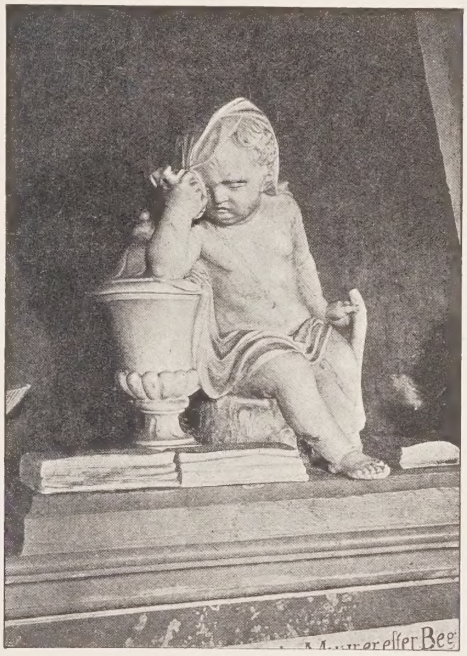
Detail af Daabskranken. Frelsers Kirke. København.

Det er utænkeligt at en saa kolossal Produktion var mulig for en enkelt Mand i Løbet af den korte Tid, hvori disse Arbejder blev spredte over Landet. En Del af dem skriver sig derfor rimeligvis kun delvis fra hans Haand. Adskillige maa antages at være Værkstedsarbejder udførte dels af Quellinus og dels af hans Medarbejdere. Det er rimeligt, at der mellem disse findes den senere berømte Kunstner D. Gercken og I. A. Sturmberg. Af saadanne Værkstedsarbejdere kan nævnes det Hutfeldske Monument i Aarhus Domkirke, det Vittinghofske i St. Knud i Odense og det Rodsteenske i Odder, disse kan maaske delvis henføres til I. A. Sturmberg; endelig kan nævnes det pompøse Monument i Auning, der hovedsagelig skyldes Quellinus, medens de allegoriske Sidefigurer sandsynligvis er af Gercken. En nærmere Betragtning af de forskellige Arbejder gør det fristende at antage, at I. C. Sturmberg, der har udført Sarkofagerne i Roskilde, ikke var Elev af Quellinus, men at det var Bro-

Cherub. Trinitatis Kirke. København.

deren, I. A. S., som bør tillægges Krabbes Epitafium i Roskilde og Cheruberne i Frelsers Kirke i København.

Man har fremstillet Kunstnerne fra den første Halvdel af Aarhundredet som medynkværdige Fattige. Det har paa Forhaand Formodningen mod sig, naar man tænker paa deres store Produktion, og man finder, at de ihvertfald i 1728 sad som Husejere og Panthavere med stor Husstand, mange Karle og Piger.



S. C. Stanley. Figur fra Tycho de Hofmans Gravmæle. Nepsager Kirke.

D. Gercken er den mest personlige af vore Kunstnere fra den Tid. Og han er den mest alsidige, Epitafier, Sarkofager, Relieffer, Statuer, Altre, Døbefonte, dekorativt Indendørs og Udendørs Arbejde, Kaminer, Portaler findes af ham. Et af hans tidligste Arbejder og paavirket af Quellinus er antageligt Epitafiet for Benzon i Holmens Kirke. Der har været Tvivl om Alteret i Garnisons Kirke var af Gercken, men sammenlignet med det Lichtenbergske Monument i Horsens, maa Tvivlen svinde. Ligeledes det pompøse Monument i Oxholm Kirke er et Arbejde af ham. Det er tydeligt, at han paa sine gamle Dage har haft svært ved at følge Kunstens Bevægelse over i Rokokoen. Fraregnet enkelte nydelige Detailler, er Indtrykket hovedsageligt barokt.

Saa udpræget nuanceret som Gercken, er Ehbisch ikke. Man føler, at man med denne Kunstner er kommet længere op i Aarhundredets Kunst. En talrig Række Kirkearbejder har foreligget fra hans Haand. Det er sandsynligt, at de Stykker af den gamle Dekoration til Viborg Domkirke, som nu findes paa Museet der, er af ham. Den meget smukke Prædikestol og Alteret i Trinitatis Kirke skyldes muligvis ogsaa Ehbisch. Hans Kvindetyper har en Sødme som Gercken savnede.

Blandt de talrige navnløse Arbejder er der tre interessante Daabskranker i Frelsers Kirke i København, Horsens Klosterkirke og

Børglum Klosterkirke. De bestaar af en Række Børn skaaret i Træ og stillet i Række, saa de danner en Skranke, der omgiver Døbefonten, ovenover denne er der de to Steder bevaret en pragtfuld udskaaret og forgyldt Krone. Det er muligt de er gjorte af samme Mester alle tre. De dateres forskelligt ligefra 1705 til 1745, men Sandsynligheden taler for at de ligger hinanden adskilligt nærmere i Aar. Hvem der har gjort dem er endnu en af de mange uløste Gaader i vor Kunsthistorie.

S. C. Stanley: Fabler for det smukke Køn. København 1760.

Det 18. Aarhundredets Skulptur frembyder en Mærkelighed, nemlig at der henimod Midten af Aarhundredet kommer ligesom en Pause. De gamle Kunstnere dør og de henimod Seklets Slutning berømte Navne er endnu for unge til at tage Arbejdet op efter de gamle. Muligvis har dette ogsaa været en medvirkende Aarsag til at Rokokostilen i vor Kunst er saa svagt repræsenteret. Der blev indkaldt nogle Kunstnere fra Udlandet, men vi kender lidet eller intet til deres Arbejder fra den Tid. Thi det er nu engang saa, at Regnskab fra Tiden med Angivelse af 10 nu forsvundne Arbejder ikke er saa interessant som eet Arbejde i Behold.

Ved Aarhundredets Midte havde Akademiet begyndt sin Virksomhed. Hensigten var, at den souveraine Konge kunde have duelige og habile Kunstnere i enhver Retning. Det skulde være som et Orangeri, hvor Kunstens Blomster blev drevet frem under Fyrstens Beskyttelse.

Fra denne Tid stammer de fleste af de endnu existerende Havedekorationer, de talrige Kinders i Marmor, forestillende Videnskaber og Sanser, hvoraf Sanserne endnu findes i Fredensborg Slotshave. Fra denne Periode har vi en Række Engle af samme Type i forskellige Epitafier. Hos dem alle stiger Affekten til det voldsomste. De er astmatisk heftige med en aabenstaaende Mund, bevægede i den stærkeste Lidenskab.

Men samtidig har man den naturalistisk udførte Kvindetype,

der hertillands maaske kun repræsenteres af tó Figurer, ja egentlig kun af een, nemlig »Kærligheden« fra Monumentet i Lynderup. Den anden er en Flora fra Fredensborg Slots Have, som har faaet sin Profil »reguleret« i nyklassisk Stil, antagelig af I. G. Grund. Det er muligt at disse to Figurer er af den samme Kunstner, som har gjort de smaa Kvindestatuer i Fredensborg, men om det er S. C. Stanley turde dog være usikkert, da de Arbejder man kender af ham ligger den nyklassiske Ro og Form adskilligt nærmere.

C. F. Stanley: Tegning til Thotts Monument. Sorø Kirke. Nationalmuseet.

Hvorom alt er, saa er der faa Arbejder herhjemme, hvor man i den Grad mærker Stenen skælve af dirrende Liv og hvor man i den Grad ser Kvinden i hendes yderste Betagethed, som i dette Monument fra den lille afsides Landsbykirke, til trods for de forskellige Skamferinger, det har lidt. At Kunstneren er blevet brugt til et Arbejde, der var ham fremmed, ser man paa Drapperiet forneden, der er bragt i Overensstemmelse med den anden Figur, der er ganske konventionel. Det er muligt at de hidrører fra den indkaldte franske Billedhugger le Clerc. I hvert Fald er det ingen ringe Kunstner, der har gjort det.

Som tidligere nævnt staa de sikre Arbejder af S. C. Stanley betydeligt nærmere Nyklassicismen end nogle af de tidligere omtalte, og Stanleys sidste Alderdomsarbejde er ganske nyklassisk. Blandt de mindre kendte Arbejder af denne Kunstner er Monumentet for Tycho de Hofman i Nepsager Kirke 1754 og det med dette stærkt beslægtede Epitafium Bruun i Sorterup Kirke ca. 1751. Som bekendt dyrkede S. C. Stanley ogsaa Litteraturen og i hans Bog Fabler for det smukke Kjøn, hvor der findes en Del gratiøse Billeder, øjensynlig fra hans Haand, er der et med en Genius, der virker helt Bouchardonsk og som selv Stikket gengiver med de levende aandfulde Øjne som man træffer hos begge Stanleyerne, baade Fader og Søn.

Hermed er man naaet til de Kunstnere, der repræsenterer den nyklassiske Retning. Den bedste kendte af disse turde være Wiede-

welt, som maa antages at være udtømmende behandlet af hans Biograf F. I. Meier. Men mange vil dog sikkert finde, at denne dygtige og uendelig benyttede Kunstner, som især har udført fortræffelige Portrætarbejder, for ofte lod sine Værker præges af Hastværk og de naive Kunsttheorier, som tynger hans Arbejder og væsentlig forringer Glæden ved dem.

Blandt de andre af Tidens Kunstnere bør sikkert C. F. Stanley fremhæves. En ufortjent Forglemmelse synes at være blevet ham til Del. Hans Arbejder er skønne, sikre i Smagen og yndefulde i Linien. De har i sig noget af Louis seizens Ynde forsigtig oversat i Klassicisme, saaledes at Skønheden i Form og Indhold paa ethvert Punkt fastholdes, hvor Wiedewelt nøjes med at følge Theorierne i al deres Udvendighed og lade det gaa med Skønheden som det kan. Desværre er største Delen af denne Kunstners Værker gaaet til Grunde Men endnu findes dog en Del bevarede i Form af Gravmæler ofte med skønne og fine Relieffer. Af hans Figurarbejder er vel de fleste gaaet tabt, et enkelt maaske flere findes bevaret i Reproduktion i Biskuit fra den kgl. Porcelainsfabrik, saaledes hans bedst kendte Arbejde, »Kærlighed til Fædrelandet«, den første antike Helt i dansk Skulptur. Men ellers er det med Undtagelse af Portræter, Gravmælerne som bevarer hans Navn for Efterverdenen. Monumentet i Sorø til den Thottske Begravelse synes Stanley at have konkurreret med Wiedewelt om, at dømme efter en Tegning af denne til samme Monument, som findes i Akademiets Samling. Sammenholder man de to Tegninger maa man give Baron Reetz Thott Ret, da han approberede Stanleys. Karakteristisk er hans Genius paa denne Tegning, som fremtræder i en mere gammeldags Skikkelse medens den i Arbejdet er oversat til Nyklassicismen.

A. Weidenkaupt: Detajl fra det Suhmske Monument. Christianskirken. København.

Af formentlig ikke tidligere paaagtede Arbejder af ham, kan nævnes et Epitaf Kirketerp i Hobro, et Gravmonument Lunding i Helligaandskirken, et Monument fra den Appelbyske Begravelse i Christianskirken og en smuk Relief paa Prædikestolen i Garnisonskirken i København.

Af Weidenhaupt, Stanleys Samtidige finder vi en Genius paa Suhms Gravmæle i Christianskirken, ganske beslægtet med og tydeligvis efter samme Model som den paa Reliefferne i Boye Junges Monument i Petri og i den grevelige Begravelse i Karise.

B. Thorvaldsen: Hvilende Amor. 1789.

Af de mindre kendte Kunstnere kan maaske nævnes et Arbejde af F. C. Willerup, der var Flaadebilledhugger og Konkurrent til gamle Thorvaldsen og hans Søn i dennes unge Aar. Det er et særdeles smukt Træskulpturarbejde i Wiedewelts Stil fra 1784 i Vrensted Kirke.

Det vil maaske ikke være uden Interesse efter at man har gennemgaaet denne Række af Arbejder, at se hvorledes Thorvaldsen opfattede den Opgave, der i 1789 blev stillet ham. Det manglede ham ikke paa Forbilleder. Sammenligner man Thorvaldsens Ungdomsarbejder med Værker af Stanley og Wiedewelt, vil man foruden en paaviselig Indflydelse fra Stanley, finde, at de har mere af dennes tidlige Klassicisme, der endnu er dugget af Louis seizens sarte lidt sensuelle Naturalisme end af Wiedewelts Theoretisering. Senere faar Thorvaldsen nok at gøre med Theorierne, da han møder dem i Rom, den radikale og intellektuelle Klassicisme, der simplificerede Formen, fjærnede alt hvad der er særligt for Individet og glattede Muskulaturen, gav dem alle som et Gummiovertræk, ofrede Naturen, for at faa den skønne Linie frem.

VICTOR P. CHRISTENSEN

OM FARVEKOMPOSITION HOS DE GAMLE MESTRE

Kunstmuseet har for nogle Aar siden erhvervet et smukt Exempel paa den italienske Malerkunst fra det 14. Aarhundrede (Trecento), et Madonnabillede som tilskrives Spinello Aretino. Det hører til de byzantinsk-italienske Guldgrundsbilleder, i hvilke Personerne virker som Dele af selve det farverige kostbare Plan og alene udtrykker Bevægelse ved Forskydninger i Sideretningen; dog har det en forholdsvis stor Fylde i Skikkelsernes Form, hvoraf man ser, at Giottos menneskelige Kunst har øvet sin Virkning. Billedets Skønhed ligger især i Koloriten. Guldgrunden er benyttet som Undermaling for de røde Farver og forbinder Madonna med Drengen i et fælles Plan; den stille prægtige Tone i Helheden er omrammet af den blanke, men yngre Guldramme, der paa sin Side er grunderet med rødt. Barnet vender sig til Siden i Billedets Sideretning, medens Madonna holder sig frontalt. Følger vi Barnets Drejning, finder vi Farvens Kulmination i Pudens Zinnober. Den nedre Halvdel af Billedet beherskes atter af den kølige (grøn)blaa Kaabe, hvis Farve vel har ændret sig noget i Tidens Løb. Her kommer det svovlgule For til Syne ved Kaabens bølgende Ombøjninger, dissonerende til det rødlige Guld, men kun til Stede i smaa Enklaver, der forbindes af den bugtende Linje, som Øjet følger for at klare Kaabens Bevægelse og Foldekast. Mon ikke denne altfor lyse, skarpe Farve er beregnet paa at virke æggende, drage Opmærksomheden til sig imod den Rytme, som den bølgende Omridslinje giver? I saa Fald har vi her et Exempel paa, at Farverne i et og samme Billede er benyttede paa forskellig Maade, snart i store indbyrdes harmoniske Flader, snart i rytmisk bevægede mindre Dele, der dissonerer til Omgivelserne, men fremkalder Indtrykket af Liv.

I et andet primitivt italiensk Billede med Guldgrund finder vi lignende Samvirkninger af Farverne; i Midten ses den korsfæstede,

til Siderne Madonna og Magdalena sammen, og Johannes alene. Tegnene for Sol og Maane øverst oppe er malede røde, de svævende Engle ligeledes; Christusfiguren har en (grønlig)graa Farve; Madonnas Kaabe er sort med lysgult For og mørkegul Underkjole; MagdalenasHaar er lysgult, hendes Kjole skarp Zinnober — det er pragtfuldt at se denne stærke røde Farve forskyde sig for Madonnas sorte og gule Dragt, altsammen i Guldgrundens Plan —; Johannes har ogsaa lysgult Haar, grøn Underkjole og en Kappe, der vistnok oprindelig var rosenrød, nu meget falmet; dens For vender med Zinnober. Farverne i dette Billede er »traditionelle«; men hvad betyder det andet end, at deres Virkning har været plejet og studeret og beundret af fine Kunstnere gennem Aarhundreder?

Spinello Aretino, Madonna. Kunstmuseet.

Overfor saadanne gamle koloristiske Arbejder er det moderne Menneske gennemgaaende ufølsomt. Naturalismen har ført os langt bort fra den primitive Glæde over Farvernes Intensitet og Evne til at udfylde en malet Flade paa rytmisk Maade? Farven er for os i de fleste Tilfælde kun et Middel til Efterligning af Tingenes belyste og beskyggede Form, eller i det højeste en Emailleskal om denne. De fleste af os er nedsunkne i en fuldstændig graa Betragtning af Livet. Hvem er det egentlig vi kan takke for, at »Clairobscuret« har faaet denne Magt? Leonardo da Vinci!

Det er meget lærerigt, men ikke just opbyggeligt at vende sig fra de gamle og yngre farverige Billeder til den Kopi af Leonardos »la vierge aux rochers«, som hænger Side om Side med disse. Her er endnu den skarpe gule Farve benyttet som Dissonans i Foret, der vender, men ellers er al koloristisk Tradition dræbt. Billedets Plan er allevegne brudt, for at give Indblik i et dybt, næsten uendelig dybt Rum, der er sort og koldt som den Bjærgkløft, der er malet; og Menneskenes Form er næsten overdreven plastisk, som om Leonardos Ideal var de frigjorte Lerfigurer i Modenax i Domkirkens Krypt, om hvilke Michelangelo, vistnok ironisk, sagde, at om de var gjorte af Marmor, kunde Antiken gaa hjem og lægge sig! Leonardo arbejdede med den direkte Illusion for Øje; han ønskede sikkert, at vi vilde betragte hans Billeder ensomt i et mørkt Værelse, oplyste paa hemmelighedsfuld Maade; da skulde vi fristes til at gaa hen og føle paa de runde Former, eller tro, at vi kunde se, »hvordan Blodet bankede i Halsgruben« (Vasaris Ord om Mona Lisa). — Konsekvensen af denne Kunst er Carl Blochs »Christian den 2. i Sønderborg Fængsel«, i hvilket Personerne, Rummet og Lyset virker saa slaaende ligt, at enhver staar stille og undres. Alting frigør sig fra hinanden; hvert lille Glanslys, hver Form, hvert Stof forlanger at blive set som en Genspejling af Virkeligheden. Og medens endnu de røde Farver i Puden og Sengetæppet har en vis naturlig Kolorit (Interessen for de røde Farver holder sig altid længst), er det blaa, glansfulde Tæppe til venstre i Billedet og Gyldenlædersstolen i Baggrunden, i deres isolerede Virkning, nærmest ubehagelige. Man ønsker at saadanne Kompositioner alene var udførte i lyst og mørkt, som i Kobberstik og Raderinger. Farveløsheden er den logiske Følge af den overdrevne Interesse for Rum Form. — Mod denne farveløse eller falske Kolorit reagerede mange af Kunstnerne i Tidens Løb, herhjemme bl. a. Kr. Zahrtmann, hvis Billede af »Dronning Sophie Amalies Død« er den erklærede Modsætning til Carl Blochs Kongebillede i Henseende til Farven, medens Kompositionen af Figurerne endnu er bygget over rene plastiske Motiver, saa at Farven virker som en ydre brilliant Skal om Formen, idet Figurerne hælder tilbage i det dybe Rum. Først med Joakim Skovgaard og Willumsen er den primitive Kolorits Væsen bleven erkendt; allerstærkest føles dog denne i Gauguin's Tahitibilleder. Saaledes har den moderne Kunst efter Aarhundreders Forløb naaet til en Erkendelse, idet mindste af Farvernes oprindelige

Værdi. Det er naturligt, at Kunsthistorien søger at drage Lære deraf. Efterat Leonardo og alle hans Efterfølgere altfor længe har været overvurderte, som om den plastiske Gengivelse af Formen og af det brudte Lys i Rummets Dybder var Maleriets egentlige Maal, indser vi nu, at den store Malerkunst først og fremmest har det Maal at fylde en Flade rytmisk og at skabe Indtryk af Figurernes Bevægelse i denne Flade, eller det af denne bestemte Billedrum, ved Hjælp af Farverne; det bliver da Kunsthistoriens Opgave for den Periodes Vedkommende, i hvilken den Leonardo'ske Naturalisme havde Overtaget over den primitive Kolorisme, at finde de maleriske Værdier i og udenfor den officielle Kunst, f. Ex. i Kunstnernes Skitser eller i navnløse Kunstneres Arbejder, eller, hvad der naturligvis er heldigst, i de store Mestres bevidst koloristiske Arbejder. Det har saaledes, mærkeligt nok, været Nutiden forbeholdt at se den vidunderlige Kolorit i Rafaels vatikanske Fresker (af de gamle havde kun Lodovico Dolce et Ord til overs for denne Side af hans Kunst) og i Michelangelos sixtinske Loft og Dommedagsbilledet, i Forhold til Loftet. Det skader ikke at rydde op i Fordommene. Skulde Leonardos »Mona Lisa« virkelig være Renaissancens ypperste Maleri, saa det sandelig galt ud.

Lad os forsøge at genkalde os den italienske Malerkunst, som den var i det 15. Aarhundrede (Quattrocento) i Freskernes og Temperabilledernes gyldne Tid, da Kunstnerne vel havde Blik for Livet omkring dem, men endnu mere stræbte at skabe Billeder, der var klare og fængslende i Tegning og Kolorit. I Sammenligning med den primitive Etplans Malerkunst var Stilen rigere, undertiden næsten forvirret, men endnu koloristisk; hvilket viste sig i at baade de deciderede Farver og alle Mellemfarver havde bestemte Kvantiteter og bestemte Forhold. Leon Battista Alberti var den første, der i sin lille Bog »de pictura« 1435 (ed. princ. Basileae 1540) omtaler Farvernes Brug i Kompositionen: »Vil Du male Dianas dansende Nymfer, saa giv den ene en grøn, den der er nærmest hende en hvid, den følgende en purpurfarvet (karmin?), den næste en krokusfarvet Klædning. Thi det følger af Farvernes forskellige Natur, at de lyse Farver helst forbinder sig med hinanden, de mørke helst med de mørke ... Der er ligesom et Venskab imellem Farverne, saaledes at de, forbundne den ene til den anden, forøger Ynden og Skønheden. Naar den røde Farve sidder midtimellem himmelblaat og grønt, vækker den en gensidig Skønhed hos begge. Snehvidt

vækker Glæde, ikke blot naar denne Farve anbringes mellem askegraat og krokusgult, men mellem næsten alle Farver. De mørke Farver tager sig ogsaa altid godt ud mellem de lyse, og omvendt... Men der er nogle, der bruger Guld uden Maadehold ... Prøv hellere at efterligne gyldne Tings Glans med Farver end med Guld, thi i det plane Billede fanger Guldet for meget Lys, saa at de andre Farver synes at mørkne. Guldet og Sølvet og kostbare Stene kan man gemme til de udskaarne Rammer.« — p. 94 fg. Det er, som om Alberti her taler de florentinske Maleres Sag overfor de umbriske Malere (Gentile de Fabriano), der brugte saa megen Forgyldning.

Vi behøver intet andet Bevis for, at de gamle Kolorister har valgt deres Farver med Bevidsthed om disses indbyrdes Forhold. Akkorden af grønt, rødt og himmelblaat, eller af hvidt, graat og krokusgult er jo ejendommelig for disse Billeder fra det 15. Aarhundrede, i hvilke Farverne er valgte rent uden naturalistisk Hensigt at imitere Stoffernes Charakter; den har altsaa glædet de gamle Malere ligesom rene Treklange i Musikken. Saaledes komponerede Fiesole sine smaa Fortællinger af Helgenernes Liv (Akademiet i Florens), hvor selve Jordens Farve er set koloristisk i Forhold til den lyseblaa Himmel, de lyserøde Huse og Palmerne i Svøb og de lysegraa Æsler, og hvor hver enkelt blaa eller zinnoberrød Farve virker oplivende paa sit bestemte Sted som en Slægtning af Himlens Farve eller en Slægtning af de blegrøde Farver. Naar det trak sammen til Sorg og Uvejr, blev Himlen sorterød og Menneskenes Dragter blegnede; det ser man især i Mantegnas Fresker i Padova, hvor de lyse, gule, hvide og lilla Dragter staar saa pragtfuldt i det maleriske Plan til den graa Architektur og denne sortrøde Uvejrsnat.

Skøndt Florentinerne var de første, der dyrkede Perspektiven methodisk og naaede overordentlig vidt i den illuderende Gengivelse af et Rum, der tænkes som Fortsættelse af Beskuerens Rum (Masaccio's Fresker i S. Maria Novella og Carminekirke i Florens), bevarede den koloristiske Følelse for Billedplanets Enhed dog i lange Tider Kunstens Evne til monumental dekorativ Fremstilling. Castagnos Fresker fra en Villa i Legnaja (nu i Sant' Apollonia Museet i Florens) viser legemstore Mænd og Kvinder i Række adskilte af Pilastre og sete imod en sortgrøn Stenbaggrund, saaledes at deres prægtige Rustninger og lange grønne, hvide og røde Dragter virker som Helheder i selve Fladen, samtidig med at Legemerne

runder sig med fuldendte Omrids. Malerkunsten har aldrig staaet højere end i dette Værk. Eller Piero della Francesca's Fresker i Choret i S. Francesco i Arezzo, berømte fordi den ene forestiller en Scene i Maaneskin, hvilket betegnes som Forløberen for Rafaels »Peters Befrielse«; det er dog langtfra dette Billede der er det interessanteste i Almindelighed. Snarere de store ceremonielle Billeder og Kampbillederne, hvori Piero har skildret sin Samtid monumentalt og malerisk dristigt, uden streng Komposition, men alene følgende den primitive Regel at Billedfladen angiver Hovedretningen for Bevægelserne (Sideretningen). Det er mærkeligt at komme ind i den store tomme Kirke og at se de halvtødelagte, men urestavrede Fresker, i netop det Rum, og den Belysning, hvori Piero har malt dem. I et af Billederne ser vi foroven den blaa Luft med enkelte hvidrandede lette graa Skyer. Store Faner er udspændte som Sejl men hælder uvilkaarligt, hvorved der indirekte kommer Bevægelse i dem, uden at de mister deres klare Form; vi finder i Midten vort eget Johanniterflag og en gul Fane med en sort Ørn, en rød med en hvid Svane og en med et Negerhoved som Skjoldmærke. Lanser og Køller krydser hinanden, Hjælme og Læderhatte maser sammen i Gruppernes Overkant, og under dem kommer vrede Ansigter, hævede Arme og brede Hestehoveder til Syne. Denne Kamp af Fodfolk og Ryttere staar stille som en Mur, hvis Dybde antydes indirekte ved det lysthuslignende Perspektiv i højre Side, og i hvilken de hvide og brune Heste og Mændenes forskellige røde og andre Farver bringer »Afvexling« (Leon Battista Albertis elskede Begreb: varietas). I et andet Billede ligeoverfor hint ser man paa samme Maade Ridderne ride af Sted med hævede røde og hvide Lanser og vajende Faner foran den blaa og hvide Himmel. I Billedets Midte aabner Scenen sig i Dybden langs med en lille Flod, der snor sig indad imod nogle smaa Træer. En af Rytterne er just i Færd med at tvinge Hesten over det smalle Vandløb, men han er dumpet i, og Hesten krummer Ryggen for at trække sig op ved Forbenene. Rytteren letter sig i Sadlen og lægger sig udover Hestens Hals, men ser sig tilbage. Det forestiller naivt Maxentius' Flugt for Constantin. Det er alligevel alt andet end naivt malet, thi selve Hestens Bevægelse er direkte iagttaget og iagttaget fra den maleriske Side. Hvad senere Manet drømte om, havde Piero della Francesca naaet. Paa en Maade er hine Freskobilleder i Arezzo mere »moderne« end »Maximilians Henrettelse«, hvori Motivet er

set halvvejs paa skraa, og ikke tænkt direkte malerisk. Snarere maatte man tænke paa Hans v. Marées' Fresker i Akvariet i Neapel og Sonnes Frise paa Thorvaldsens Museum, naar Talen er om moderne monumental Malerkunst med Fremstilling af Samtidens Liv. — Det koloristisk sunde i Pieros Stil er dette, at han ser de naturlige Farver modnet, ligesom han opfatter Formen helt og stort; den brune Hest er baade rund i Form og rund i Farve, og ved Sammenspillet med de hvide Heste og sorte Heste fremkommer den Afvexling, som findes i en enkelt blakket, uden at han dog nedlader sig til at male en saadan Abnormitet. Derfor har han den primære Glæde over de rene Racefarver (Negere og Hvide). Nutildags skal man gaa i Cirkus for at se en ærlig hvid Hest med rød Saddel trave paa det graagule Sand, og Negre i røde Skjorter jage rundt for at tærske Hattene af hinanden under de røde Dannebrogsflag, der hænger ned fra den grønne Telthimmel. Krigen i gamle Dage maa jo have været pragtfuld.

De Billeder, Kunstmuseet ejer af den ældre koloristiske Kunst, betyder desværre ikke meget, navnlig ikke det lille Predellastykke med »Bebudelsen« i Lorenzo Monacos Stil, et Bevis paa, at der til enhver Tid er baade daarlige og gode Kunstnere. Heller ikke Filippino Lippi's Billede af »Joachim's og Anna's Møde ved den gyldne Port« giver noget fordelagtigt Indtryk af florentinsk Quattrocentokunst, selvom Farvevalget: rødt, orange, graat, blaat og læderbrunt, i Forbindelse med den blege Lød, den graa Architektur og Landskabets lyse Farver, illustrerer Leon Battista Albertis Ord. Der mangler Ligevægt i Farverne og i Forholdet mellem Personerne og Baggrunden, thi navnlig de store og blaa Dragter syner altfor fladt i Forhold til den paagaaende plastiske Architektur bagved dem. Kun partielt i de ledsagende Kvinders Gruppe og i Forholdet af Hyrden og Landskabet er der noget af den gode Stil, denne bevægelige rytmiske Linjeføring i Draperingen og Valget af Farver, der søger hinanden med »Kærlighed«, saaledes som Leon Battista vilde sige. — Mantegnas Alderdomsværk »den opstandne Christus istemmer Englenes Lovsang« beundres almindeligt for sin plastiske Form. Jeg tilstaar imidlertid, at jeg rentud betragter det som daarlig Malerkunst i Sammenligning med de virkelig koloristiske Arbejder af Mantegna, for at tage de nærmeste Exempler, Portrættet af Cardinal Scarampo og »Fremstillingen i Templet« i Berlin, eller de fjernere Exempler, Freskerne i Padova og Mantova.

Jeg kan heller ikke indrømme, at Formen er plastisk i dybere Forstand, da der ikke er mere Følelse i den end i en Trædukkes. Han saa kun Masken, ikke Personen. Men selvom Formen havde været mere levende maa vi dog spørge: Hvorfor maler man en saadan Gruppe, hvorfor udfører man den ikke i Sten og Bronce, saaledes som den er tænkt? Det er jo klart, at Gruppen mangler Evne til at fylde den maleriske Flade, og at endnu mindre Landskabet har en malerisk Motivering. Selve Illusionen af en anden Kunstarts eller af Naturens Virkning er ikke Maalet for Kunst. Intet Billede kan bedre illustrere Farerne for Malere med en usikker Smag. — I disse to Senværker af Quattrocentokunsten, hvori nærmest de daarlige Sider kommer frem, beundrer vi dog Techniken: den fortrinlige holdbare Farve og den minutiøse og egale Paasætning af denne, en Technik, hvormed den moderne aldeles ikke kan maale sig, hvilket viser sig klart i de overmalede Partier af Mantegnas Billede.

Højrenaissancen i det 16. Aarhundrede (Cinquecento) indledes efter Italienernes egen Mening (Vasari) med Leonardo da Vinci; men koloristisk dannede baade Florentinerne, Venetianerne, Norditalienerne og Romerne forskellige Skoler, som var delvis uafhængige af hans Sortmaleri; kun Rafaeleleverne fulgte ham i Afgrunden. Rafael selv var aldrig fristet til at ofre Koloriten for Formen. Det er en af Kunsthistoriens største Fejltagelser, at man har bedømt hans maleriske Stil efter Elevernes, og derved troet, at han var afhængig af Leonardo, saaledes som Vasari opfattede det. Heller ikke Michelangelo var alene Plastiker i sine Malerier. Begge naaede i deres modne Arbejder en forunderlig bred og blød Farvevirkning, som kun var mulig, fordi de saa koloristisk paa Figurernes Rolle i Fladen.

Højrenaissancens Mestre reagerede mod det illusionistiske Princip, den isolerede Virkning af den enkelte Ting; de krævede, at Personerne skal følge en Strømning i Billedrummet, og at Farverne skal fremkomme ligesom i Følge den samme Bevægelse. Det er lærerigt at se, hvorledes Michelangelo, under Arbejdet med det sixtinske Loft, mere og mere fornemmer de, at det var dette, det kommer an paa. Først vælger han Farverne stærkt adskillende, orange og grønt, lyseblaat og orange; efterhaanden udvikler og nuancerer han de gule Farver i Samklang med Legemsfarven men i Kontrast til den hvide Architektur og den blaa Himmel; og en vinrød Farve kommer til, som efterhaanden fylder mere og mere og som skifter med en kø-

lig grøn, sammen med graat, og en rosengul i forskellige Toner. Flugten i Bevægelserne øges og Samklangen af Farverne bliver mere omspændende, saa at tilsidst det halve Loft virker som en eneste Farvekomposition, i hvilke baade Hovedfarverne og alle de graa og purpur Mellemfarver i Dybderne klinger med. Det forunderlige er, at Planet stadig bevares, skøndt den architektoniske og plastiske Ordning er tænkt stærkt perspektivisk. Det maleristiske Instinkt har altsaa været endnu stærkere her end det plastiske. (Dette har vistnok kun Jul. Lange hidtil haft Øje for). — Rafaels Kolorit udvikler sig, uafhængigt af Michelangelos, paa lignende Maade; man bør erindre, at Rafael som Maler var tidligere moden end Michelangelo, og at han i mere udpræget Grad var skabt for den dramatiske Malerkunst, i hvilken det gælder baade at frembringe Virkning af Bevægelse og af Hvile. Dette er charakteristisk for Rafaels Kolorit; den virker mere bevidst dramatisk end Michelangelos. Rafael følte, at store ensartede Farveflader virker roligt, medens sammensatte Farveflader virker uroligt; og han vidste, at en mættet Okker eller broncegul virker støt, medens lyseblaat virker flygtigt; og endelig at de talrige Mellemfarver hver har deres Skønhed i bestemte Kvanta i Forhold til Nabofarverne eller i Følge en vis Strømning i Kompositionen, navnlig naar de oplives af hvidt. Noget af dette havde Leon Battista Alberti antydet (1435), og vi kan finde Partier af Rafaels Fresker, f. Ex. den højre, jordiske Del af »la disputa«, som kunde være en Illustration til hans Ord, hvilket dog kun beviser, at Teorien var almengyldig. Her ser man i Forgrunden i Perspektiv et Marmorgulv, lagt af firkantede rosa Plader med hvide Baand imellem; derover tre Marmortrin af en mild gullig Tone; hver af Trinene er ligesom Sporene for de sidefrakommende Personer. Paa første Trin kommer netop til højre en af Hovedpersonerne, en Pave i sin lange brungule, figurerede Kaabe, set helt i Profil; paa

Rafael, Parti af »la disputa del sacramento«; Vatikanet.

næste Trin, bagved ham, en læsende Kardinal i sin purpurrøde Dragt, der forneden gaar over i sort: altsaa en gul Figur imod en sorte-rød. Videre indefter følger skiftevis en Pave i Guldmorskaabe med lyseblaat og hvidt og en Franciscanermunk i sin sorte Kutte. Bagved disse ses den lyseblaa Himmel. Siddende umiddelbart foran dem følger i samme Orden, en knælende Skriver klædt i graat, violet og rosa, derefter to Ærkebiskopper i hvide Underkjoler med guldbræmmede blaa og grønne Kaaber over, siddende i mørke Stenstole; inderst inde ses en blaa opadpegende Skikkelse, der tegner sig i Silhouet mod den samme skære og lyseblaa Himmel. Denne indre Række af siddende Personer, der afsluttes af den blaa Silhouet, er ulige mere bevæget end den ydre Række af staaende Mænd, der afsluttes til den anden Side af den gule Pave. Det er som om Legemerne og deres Linjer bølger i forskellige Retninger og bringer Farverne til at skifte hurtigere, idet de hvide Underdragter deler det gule og det blaa, der fra hver Side søger at trænge ind i Gruppen ligesom det røde, der kommer bagfra og naar sin højeste Skønhed i Skriverens Ærme. Jo mere man føler dette Spil imellem Farverne og beundrer den rent ornamentale Skønhed af hvert Farveareal, des mere bevæges man deraf og længes efter at føle, hvordan Gruppen virker i Forhold til Helheden, idet man stadig forfriskes af den fælles Forgrund med sine hvide og rosa Farver. — De kalkmættede dækkende Freskofarver har en egen Evne til at danne harmoniske Fladevirkninger. Den samme Kolorit var neppe saa smuk i glansfulde Oljebilleder; i hvert Tilfælde er Rafaels »sixtinske Madonna« i Dresden, der i Landene nordfor Alperne, er det eneste autentiske Exempel paa hans Kunst fra denne senere Tid, ikke saa malerisk som de romerske Fresker, skøndt det er et mesterligt Billede.

Correggio, »Dagen«; Galleriet i Parma.

Det vilde føre for vidt at nævne alle de forskellige italienske Mestre og klare deres koloristiske Principer, men det er fristende at omtale Correggio, der i Øjeblikket er helt upaaagtet, maaske fordi

Billederne i Louvre, der er de mest kendte i Nutiden, er saa gulnede, at de slet ikke ligner ham; det er i Dresden og navnlig i Parma, at man skal studere denne Maler, af hvem alle de senere Akademister kun var en kold Afglans. Han førte det Rafaelske Element ind i Leonardos Kunst og gjorde derved denne koloristisk; selv de kolde sortblaa Farver i Dybderne af Rummet kunde han gøre kunstneriske. Jeg tænker her bl. a. paa det Madonnabillede i Parma, som kaldes »Dagen«, hvor Hieronymus' røde Gevandt staar saa ypperlig til Løvens Farve og Jordens tilsvarende brungraa, og hvor denne røde Farve forstærkes i Madonnas Kjole, medens det blaa i hendes Kappe fortsætter sig i Landskabets blaagrønne Dybder, foran hvilke der tegner sig brunsorte Træsilhouetter og et stort skraathængende Gardin af brungul Farve. Henimod Madonna bøjer sig fra den anden Side den skønne Magdalene i en falmet gul Kjole med blommefarvede Ærmer, hvilke Farver tilsammen er Tonen af hendes Lød. Farvefordelingen i »Madonna della scodella« (Parma) er ligesaa mærkelig. Følger man Bevægelsesretningen fra oven nedad, fra Englene i Skyerne gennem Josef til Barnet og Madonna, gennemløber man Farverne blaat, lyserødt, hvidt, blaagraat, orange, rødt, lysegult, blaat. Henrivende virker herinde de blege Farver af Figurernes Hoveder, Arme og Hænder, især Madonnas Haand med Sølvtallerkenen, idet ogsaa her beslægtede Farver er bragte sammen. Men Vidunderet af Kolorit er maaske »Flavios og Placidas Henrettelse« (Parma), der i sin venstre Halvdel med de kølige Toner har den samme gennemsigtige og milde Farvevirkning, som først senere naaedes af Velasquez i »las lanzas« (Madrid). Correggio lægger i dette Billede de røde Farver til højre, og lader Bevægelsen krese uden om disse, idet Himlens dybe blaa samtidig bryder ind i den døende Helgenindes Farveakkord af orange og blaat i Forhold til Bøddelens teglstensrøde Draperi. Vi kender fra mange senere Billeder af den italienske Skole lignende dristige Farvevirkninger i Forening med den Leonardo'ske blaasorte Fortoning (lo sfumato), men vi forstaar alene hos Correggio Stilens Berettigelse. — Beslægtet med Correggio, men uden det Leonardo'ske Element, var Lorenzo Lotto, den udmærkede venetianske Kolorist, som ogsaa kun kan vurderes i de forskellige Provinsgallerier i Italien, hvor hans bedste Arbejder findes. I Forhold til disse Mestre er Florentineren Andrea del Sarto mindre interessant, fordi han vel kan give meget

smukke Farvesammenstillinger, men hverken med disse eller med Figurkompositionerne udtrykker nogen Bevægelse.

Den berømte Tizian'ske Kolorit, der har øvet saa stor Indflydelse i Perioder, er mindre at betegne som en Farve end som en Fernisstil. Uden den for alle Billedernes Farver fælles Guldtone, som ligger i Lasurerne, er Farvevirkningen i Tizians Kompositioner mat. Men det er givet, at han alligevel var Kolorist, og at han navnlig i sine Portrætter forstod at frembringe meget store Virkninger med meget smaa Midler. Herpaa er Kunstmuseets ødelagte, men smukke Herreportræt et Exempel. Man ser i dette, ligesom indenfor en mørk gylden Tone, en Herre i snæver sort Dragt, vendt til Siden henimod et Bord, men seende udimod os. Den sorte Dragt gaar næsten i et med det endnu sortere Rum, men vi skimter en hvid Halslinning med to tynde nedhængende Snørelidser og derover et mørkt skægget Hoved med gyldentrøde intetsigende Kinder og to fugtige blanke Øjne, der ser dvælende paa os. To bleggule Hænder sænker sig; den ene holder en lille rød Maroquins Bog med Forgyldning, hvilende skraat paa Bordet henimod det forgyldte Metaluhr, som ofte findes paa Tizians Billeder. Der er en egen tavs Mystik i Sammenspillet af Hovedet, der ser paa os igennem Mørket, og disse Hænder af hvilken den ene holder en Bog af samme Farve som Hovedet, med den ene Finger imellem Bladene som Mærke. Hvorfor Billedet virker saa meget fornemmere end Leonardo da Vincis Mona Lisa, der smiler som en Kat i Maaneskin, er ikke let at sige. Men dette Tizian'ske Portræt vilde selv i et italiensk Museum gøre sin Virkning. — Koloristisk betydeligere er imidlertid saadanne Billeder, der i sig selv har Mening med Farverne, navnlig Portrættet af Karl den 5. (München), hvor Kejserens blege sygelige Ansigt er bragt i Sammenspil med sort, karminrødt og vert éméraude; og Paveportrættet i Neapel, hvor den matte vinrøde Farve i Midten til den ene Side gaar over i graarøde og gulbrune Farver, til den anden Side i højrødt. Men dette Billede er ufuldendt. Til de interessanteste Billeder i koloristisk Henseende hører maaske Ungdomsfreskerne i Padova, en Skitse i Galleria Doria i Rom, og Alderdomsværket »Tornekroningen« i München der er saa langt interessantere end det tilsvarende Billede i Louvre fra hans mellemste Periode; jeg antager at han i det sene Billede var paavirket af Tintorettos kølige usentimentale Kunst, han forlader her al Guldfernisvirkning og naar en Kraft

i Udtrykket, som minder om den kommende Rembrandt, vel at mærke den sene Rembrandt.

Blandt Kunstmuseets italienske Billeder fra det 16. Aarhundrede (Cinquecento) er der Grund til at fremhæve Parmegianinos Portræt af Greven af Massa Carrara, fordi man i dette faar et smukt Begreb om Datidens Farvesmag i Klædedragten, paa samme Maade som de hollandske Billeder viser dette fra senere Tid: Grevens vinrøde folderige Dragt har en pragtfuld Virkning, sammen med den dyb-orange Farve med mørknet Sølv i Skyggen ved Bæltet og det mørkegrønne Orangeløv i Baggrunden, hvilket sidste er fortrinlig malet, dertil den sorte og hvidstribede Dragt hos Pagen. Der ligger en sikker Viden om Farvernes Væsen i disse Kombinationer. Jeg finder dette Billede koloristisk bedre end de gængse Tizian'er. — Vigtigere er dog to historiske Kompositioner, Tintorettos Skitse til »Brylluppet i Kana« (Santa Maria delle salute i Venedig, og Uffizierne i Florens), og den saakaldte Jacopo Bassano »Johannes Døberens Henrettelse«, af hvilke det første Billede ligefrem er en Perle, baade i Henseende til Udførelse og Bevaring; det sidste noget ringere, men dog ejendommeligt.

I Tintorettos Skitse har vi et typisk Exempel paa italiensk Rumkomposition; det er naturligt, at vi klarer os denne maleriske Fremstillingsart som saadan, før vi studerer Farvevalget. Ved Rumkomposition menes der nemlig her noget andet end simpelthen den perspektiviske Gengivelse af et Interiør. Hvis det var denne alene det gjaldt, vilde Tintoretto have nøjedes med den venstre Halvdel af Billedet, i hvilken man ser Rummets ene Sidevæg og det lange Bord forkorte sig i Dybden, derved at alle vandrette Linjer tenderer mod det samme Punkt, »Sammenløbnings Punktet« (punctus concursus); Rummet synes da her at spidse til, efterhaanden som Delene fjerner sig fra os. Men Uskønheden i denne Fremstillingsmaade følte Italienerne alle Dage, og de brugte forskellige Midler til at bryde denne Tilspidsning, som er Rummets sande Natur imod, da Rummet jo udvider sig koncentrisk udenom os. For det første begrænsede de helst Perspektiven i Dybden ved Hjælp af en Tværmur eller lignende, saaledes som vi ser det her; for det andet søgte de at gøre Diagonalen virksom, saaledes at baade Dybden og Bredden virker paa engang, ligesom idet Bevægelsessammenhængen fra de modstaaende Hjørner skaber en Spænding i Rummet — begge Dele ser vi typisk i Rafaels »Heliodors Udjagelse« —; og endelig kunde de udvide Billed-

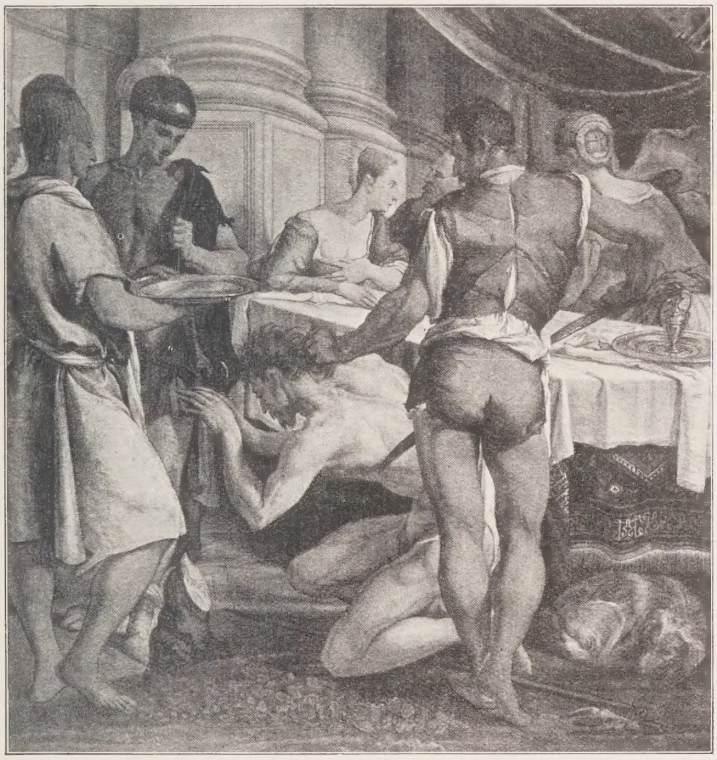
rummet trods Perspektiven ved at føje et nyt Rum til, i hvilket Sidebevægelsen er den dominerende. Billedrummet føles da i første Linje som et bredt scenisk Rum af ringe Dybde, men god Højde, hvilket Figurerne fylder; men det forudsætter at der aabner sig et uendeligt Rum bagved. Princippet i Tintorettos Billede er altsaa

Tintoretto, »Brylluppet i Kana«; Kunstmuseet.

dette, at der til den perspektiviske venstre Halvdel er føjet en højre Halvdel, i hvilken Bredden af Rummet føles stærkere end Dybden, saaledes at Rummet alt i alt virker mere regelmæssigt kubisk, begrænset fortil af selve Billedplanet, bagtil af den med dette parallele Bagvæg der er gennembrudt med tre Bueaabninger til den frie blaa Luft, og til Siderne begrænset af de to perspektivisk skraatløbende Vægge, af hvilke dog den til højre atter er afskaaret, ligesom efter et Snit, der gaar vinkelret ind fra Billedplanet, i Følge vor Trang til at fornemme det kubiske Rum efter de af Rammen givne Dimensioner. (Idealet er, at Rammens Format svarer til Rummets). — Naar vi har klaret os dette, forstaar vi, at Figurerne og dermed Farverne er fordelte i Billedet efter forskellige Hensyn; til venstre

samler Figurerne sig i et stærkt lysende Perspektiv, til højre virker de silhouetmæssigt, mørkere, for at frigøre sig af Rummet; i Baggrunden danner de en samlet Begrænsning af dette, og endelig findes der enkelte Personer tilvenstre og i Midten der skaber den store dramatiske Impuls og som forener Forgrund og Baggrund i et enkelt pragtfuldt Spring; jeg sigter til de lyseblaa og røde Farver i Kvinden, der støtter sig til Bordet og som med en enkelt Bevægelse og Krumning af Linjerne samler hele Kresen af Figurer bagved sig i Perspektiven, ligesom man med et enkelt Hug lægger et Skaar i Sæden og derved udtrykker den rumlige Bevægelse. Denne ene Kvindefigur behersker hele Billedet, thi idet hun forener sig med Himlens Farve bringer hun Luft ind i det hele. Se nu i Originalen, hvorledes de enkelte prægtige Farver udenom denne Hovedfigur er fordelte: den stærke orange i Skyggen til venstre, forenet med mørkeblaat forneden og med dybrødt foroven, det blaa som Fortsættelse af Kvindens lysende blaa og hvide Ærme, det røde som Begyndelse til alle de røde Farver der fletter sig ind i den sorte Hæk af Figurer i Baggrunden helt over mod Døren til højre, hvor der findes den skønneste lille Buket af Guld, stribet sort og rødt. Bagom Kvinden i Forgrunden fortsættes det blaa af en anden Kvinde, der rækker sig frem for at faa sin Skaal fyldt, medens de røde og orangegule Farver synker ned i Dybden og blandes med sort til den prægtige brune Farve der behersker Silhouetterne til højre. Her ser man rigtigt, hvordan Tintoretto bruger Farverne i en Skala. Det er som om alle Mellemfarverne paa hver sit Sted i Billedet fremkommer gennem Bevægelsen i Rummet, med Udgangspunkt i Hovedfigurernes rene kontrasterende Farver, og sammensmeltende i den almindelige Harmoni. Det er konsekvent, at Silhouetten yderst til højre er sort, men at den tilsvarende Person, der markerer Midten i Rummet er blommefarvet, fordi den er nærmere ved det lysende blaa og røde hos Kvinden i Forgrunden. Dog at beskrive saadanne Virkninger er temmelig haabløst; først naar man selv kopierer Billedet, føler man helt igennem den store Visdom og den store Friskhed i Gennemførelsen. Da beundrer man ikke mindst, at alle de fine Mellemfarver i Architekturen, der er stemte i Harmonien graagult, sort og rødt, virker saa naturligt og dog saa koloristisk i Forhold til de øvrige. Technisk lærer man ogsaa at paaskønne en Malerkunst der er bred uden paa et eneste Punkt at miste Præcisionen, og som altid er i Stand til at holde Skyggerne klare og at følge Farven helt-

ind i det graa Mørke, saavel som op i det højeste Lys. Dette skyldes til Dels selve Farvens Bindemiddel (Tempera?) — Tintorettos Skitse er en Repræsentant for den Del af den venetianske Malerkunst (Veronese, Tintoretto), som Marstrand beundrede, og af hvilken han lærte saa meget i sine senere Aar, da han malede de udmærkede



Jacopo Bassano (?), »Johannes Døbers Henrettelse«; Kunstmuseet.

Skitser fra Venedig og de ligesaa udmærkede Holbergskitser, Kunstmuseet ejer. I det store Billede af Nadveren føler vi ogsaa disse venetianske Paavirkninger stærkt; det er dog noget ringere i Rumkompositionen, fordi det skraa Perspektiv tager Magten fra det architektoniske Rum. Man trænger til at føle Dybden i Billedet til højre vinkelret ind fra Billedfladen, og Bredden til venstre mere breddemæssig; smlgn. Joakim Skovgaard's »Englen rører Bethesda Dam«, i hvilket Billede Modsætningen mellem Bredde og Dybde er uhyre prægnant, saaledes at Rumvirkningen er meget mere slaaende end hos Marstrand. Ogsaa Krøyer's Billede af »Sardineriet i Concarneau« er et Bevis paa, at Tintorettos Komposition er levedygtig. Man vil her genfinde Virkningen af Bordet der opfanger alt Lyset

fra Siden, i perspektivisk Dybde; Kvinden der med sin bøjede Ryglinje modsvarer hin Dybde og konverterer den i en Bevægelse til Siden, hvilken andre Figurer fortsætter i Billedets højre Halvdel, hvor Rummet føles i Bredden mere end i Dybden. Dog er Farvevirkningen ringere end hos den gamle Mester.

Det andet af de italienske Billeder fra 16. Aarhundrede, vi vil fremhæve, den saakaldte Jacopo Bassano: »Johannes Døbers Henrettelse«, hører til de koloristiske Kompositioner, i hvilke Rumvirkningen snarere ophæves af Farverne end understreges af denne, saaledes at det i Gengivelser med sort og hvidt synes dybere og mere plastisk end det i Virkeligheden er. Dette er ikke en Fejl men en Dyd, fordi Hensigten her er at give en klar og farverig Billedvirkning, i hvilken Figurerne fletter sig sammen og udtrykker Bevægelse i Fladen snarere end i Dybden, og i hvilken der sluttelig opnaas Ligevægt baade af Figurerne og af Farverne som i et Ornament indenfor den givne Ramme. De før omtalte Kompositioner af Correggio hører til denne Kategori, skøndt der er mere Plastik i dem. — Udfra dette Synspunkt, at Kompositionen ikke er anlagt paa at give en korrekt perspektivisk Rumvirkning, maa man bedømme de saakaldte Tegnefejl i Billedet, navnlig i Bordet og Søjlerne; der gives kun Antydninger af Perspektiv ved Hjælp af Skraalinjer, som føres ornamentalt i Forhold til hinanden, saaledes som Personernes Omrids er ført i Forhold til dem. Det vigtigste er f. Ex., at Skraalinjen af Bordet danner en Parallel til den sidebøjede Johannes Døbers Ryg, og at Skraalinjen af Søjlebaserne i Baggrunden harmonerer med de to Figurer og Bordets Skraalinje foran dem. Hvor ligegyldigt er det da ikke, om Bordets Plan maaske ikke er helt vandret? Man ser det ikke, hvis man er grebet af Kompositionen. Eller rettere, de der ser det, er ikke just de Mennesker, som har mest Fornemmelse for Kunst. Det er nu engang det intuitive Blik for Sammenspillet, der gør et Menneske til Kunstner[1].

Farverne gør uhyre meget i dette Billede, ligesaa meget som i de primitive, men den tjener her med Bevidsthed til at fastholde den plane Billedvirkning, trods Brugen af Perspektiv, saa at dens

[1] Søren Kierkegaard giver et fortrinligt Exempel paa Intuition i »Enten-Eller« S. 113 n.: »... Naar et Menneske fra et høit Standpunkt skuer ud over en flad Egn og seer forskjellige Landeveje, der løber parallele med hverandre, saa vil han, hvis han mangler Intuition, blot see Landeveiene, og de mellemliggende Marker ville ligesom forsvinde, eller han vil blot see Markerne, og Landeveiene ville forsvinde; den, der derimod har det intuitive Blik, vil see det sammen, vil se hele Strækningen stribet«.

Rubens, »Salomons Dom«; Kunstmuseet.

Opgave er en noget anden. Man ser det strax deri, at ikke Hovedpersonerne men Bifigurerne og Omgivelserne faar de store Farver, medens Johannes Døber og Hovedgruppen glider ind i en almindelig bleggul Tone, som stammer fra Bødlens kraftige brungule Farve i Billedets Midte og taber sig i Søjlernes ubestemte Farve; den vilde være charakterløs, hvis ikke den hvide Borddug fulgte Retningen med sin kolde Sølvfarve, som ved Kontrasten gør den gullige Farve varmere. Man ser da ikke primært men sekundært paa Hovedpersonerne, og Beskrivelsen burde da ikke begynde med dem. Den bør først nævne Farven i Tjeneren til venstre og i Gardinet til højre, den samme bløde vinrøde Farve paa to forskellige Steder i Billedet, som Øjet søger samtidig efter en Retning som krydser den perspektiviske Diagonal og dermed Hovedpersonernes gule Strømme; paa samme Maade føler Øjet til begge Sider en grøn Farve der skiller det røde fra de andre Farver og holder disse i Plan (dette gælder navnlig Kvindefiguren til højre). De brogede Farver samler sig partielt i to Grupper, nemlig de to Personer til venstre og i Bødlen og Kvindefiguren med samt Gardinet til højre; og begge Grupper forbindes atter af Jorden og Hunden og det brogede Tæppe under Dugen, medens denne sidste ligesom griber uden om Bødlen med den brungule Ryg ved at fortsætte sine Sølvfarver i hans Skjorte, der kommer til Syne over Lænderne. — Om den bevidste Brug af Farverne kan der ikke være Tvivl, men det er et Spørgsmaal, om Billedet i dets nuværende Tilstand giver et rigtigt Begreb om den oprindelige Virkning, thi den brune Bøddel synes at være stærkt overmalet. Det er muligt, at denne Person oprindelig havde en pragtfuldere changerende Farve af gult og karminrødt, hvorved den vinrøde Farve hos Bifiguren til venstre og i Gardinet foroven til højre vilde blive domineret. For Spørgsmaalet om Billedets Herkomst (Bassano eller Greco?), rejst af Willumsen og Thiis, hvilket jeg dog ikke er kompetent til at dømme om, er dette Punkt ikke uden Betydning.

Det koloristiske Princip ved Farvens Hjælp at dirigere Bevægelsen og holde Personerne sammen i Billedets Plan, trods Perspektiv, Forkortninger, Fortoninger etc., fejrede sin sidste store Sejr hos Rubens. I en Tid, som ellers var i Færd med at miste Farvesansen, af Interesse for Rum og Skyggevirkningerne, og som ofrede Bevægelsen for den psychologiske Naturalisme, ja som prisgav det store Billedformat for det intime lille Format, var han tro mod den gamle

maleriske Kunst og forstod endog at klare Problemerne paa en mesterligere Maade end mange af Forgængerne. Det vilde være interessant at se det omtalte Billede af Døberens Henrettelse ved Siden af »Salomons Dom«; de to Kompositioner har mange af de samme Elementer, men Rubens' Billede er mere fyldigt og mere frigjort. »Det virker som en vajende Fane« sagde, efter Jul. Langes Ord, Carl Bloch. — Den, der er opfødt med at kende en saadan Komposition, gør sig maaske ikke klart, at den skyldes et kunstnerisk Valg, hvilket atter vil sige, at Rubens' Fantasi var meget selvkritisk; der skulde mere end blot Talent eller Rutine til at skabe dette Billede, der skulde ogsaa en dyb Interesse for selve de dramatiske Kontraster og en vis Fromhed eller Pietet. Jeg ser Beviset derpaa, ikke blot i de menneskelige Udtryk, men ogsaa i de archæologiske Detaljer, de prægtige snoede Søjler, der er studerede efter Gengivelser af Originalerne i Peterskirken, som efter Traditionen siges at stamme fra Salomons Tempel. De er selvfølgelig romerske, ikke salomoniske, men smukke navnlig fra Baroktidens Synspunkt. Rubens har gjort dem særlig fine ved at male dem som om de var Sølvsøjler. Sammen med Baggrundsfigurerne lukker de Billedet i Dybden, og fra dem udgaar de to Kvindefigurer til højre, som er malte i lignende kølige Farver, der fra sølvgraat gaar over i blaaligt og violet, kølige Farver i Forhold til den skære Lød. Til den anden Side i Billedet stillede han de blommefarvede Profetskikkelser, der slutter sig til Salomons Guldtrone, men træder noget tilbage i Skyggen ligesom denne. Da det var givet, at Salomon skulde være klædt i kongeligt rødt kunde Rubens supplere denne varmere Farve til den ene Side med blaat, til den anden Side med grønt og staalsort, gaaende over i vinrødt, nemlig i Hellebardernes Kvaster der ses i Forhold til Himlen og Sølvsøjlerne. Medens han nu lod den gyldne Throne opvejes af den brungule Bøddel med de snoede Ben og det blaa Lændeklæde, han der holder den lyserøde hængende Dreng, der er frisk og delikat som en pillet Reje, set imod den graa Hund der kreser om Bødlens Ben for at snuse til Liget af den døde Dreng, da var Pladsen beredt for Billedets Hovedeffekt, den blonde Moder i den gule Silkekjole, hun der kaster sig paa Knæ, idet hun følger den skraa Retning af Salomons Trone (atter Perspektiven konverteret i dekorativ Skraaretning). Alle Legemer og Farver synes at holde sig tilbage eller at strømme sammen mod det Punkt, hvorhen hun peger; hendes angstfulde Blik mod Salomon er fuldt af Spæn-

ding, thi Spændingen i Helheden samler sig heri; dette Motiv forfejler aldrig sin Virkning. — Der findes i Pradomuseet i Madrid en tilsvarende Komposition af Jordaens, hvor Spændingen er udløst. Bødlen der ses fra Ryggen, sænker sit Sværd og ser spørgende paa Salomon. Den gode Moder ligger paa Knæ dybere inde til venstre og peger bagover Skulderen til den onde Moder og strækker den anden Haand afværgende ud i Sideretningen til Salomon. Den onde Moder staar bagved hende med den ene Haand i Siden og ser ned paa hende, idet hun ogsaa peger hen til Salomon; da hendes Bevægelse er tydeligst, misforstaar man let Situationen og tror, at hun vil trøste den anden. Til højre i Billedet ved Foden af Salomons Trone ligger en Hund og venter roligt. Den er symbolsk. Hvad der mangler i dette Billede, er ikke blot dramatisk Liv, men Linjevirkning, Rytmik, Farvehelhed og Lys. Naar Rubens og Jordaens hænger sammen, bliver Jordaens' Billeder, deres gode Sider ufortalte, tunge og litterære, hvoraf man kan slutte, at Rubens' er tænkte mere malerisk og at det er kunstnerisk Dyd, at de er saa lette. Det er klart, at Rubens har arbejdet med større koloristiske Helheder, og at hans Fantasi har kunnet balancere Mulighederne for Gruppering og Farvevirkning saa at sige idet han omskrev Figurerne og lod deres Linjer danne det store Ornament i Fladen; han behøvede sandelig ikke at stille Modeller op til hver enkelt Figur, og risikerede derfor heller ikke, at der blev tomt imellem disse, eller at Bevægelsen glippede mellem dem. »Med Hensyn til Grupperne og Helhedsvirkningen, har ingen Maler nogensinde forstaaet det saa godt; hvad der i den Henseende synes at være gjort med Møje i Tizians Billeder, det strømmer hos Rubens ligefra Kilden«, siger en fransk Kunstforfatter fra Slutningen af det 17. Aarhundrede[1]. Den samme Mand meddeler det ypperlige Tizian'ske Udtryk, som jeg ikke ved, at nogen anden har overleveret, at »Grupperingen skal være som en Drueklase«[2].

Jordaens, »Salomons Dom«; Pradomuseet i Madrid.

[1] Roger de Piles, Dissertation sur la peinture; Oeuvres diverses Amsterdam & Leipzig 1767. IV, p. 261. [2] Anf. St.

Roger de Piles skriver i sine »Conversations sur la peinture«[1]: »Det er altid saaledes, at Naturen og Geniet er hævede over Reglerne, og hine navnlig bidrager til at gøre en Mand dygtig; thi naar alle de, der har haft de største Kundskaber i en Kunstart og endog har skrevet derom, desuagtet ikke har skabt de bedste Arbejder, saa er det ikke fordi de har været uvidende om Reglerne, men fordi de har manglet Geni. Der kræves altsaa en Aand, der har den sikre og lette Bevægelighed, Ild til at finde paa, Fasthed til at udføre; men disse Ting, der er en Gave af Naturen, er ikke altid givne i saa rette Maal, at man kan undvære Reglerne for at holde sig indenfor de fornuftige Grænser. Med sit Geni var Rubens i Stand til at skabe vidunderlige Ting af sig selv, uden Hjælp af nogen Forskrifter; men da han af Naturen var oplyst og tilmed Filosof, havde han den rigtige Fornemmelse af, at Maleriet er en Kunst og ikke et simpelt Udfald af et Lune; af dets ufejlbare Principper uddrog han Quintessensen efterhaanden i sine Studier. Han søgte disse Principper, han fandt dem, og drog Nytte af dem, saaledes som man ser det i hans Arbejder. Han var saaledes langt fra at gøre noget uden Fornuft, at han snarere i den Grad havde sine egne Regler, at hans Haand, for at lystre hans Vilje hurtigt, kunde undgaa Rutinen i Penselføringen, men benyttede Farven snart paa en Maade snart paa en anden — —«. Roger de Piles fortsætter: »Af alle Dele i Maleriet, er den, der bidrager mest til det virkningsfulde og brillante i hans Arbejder, Dispositionen af Tingene; thi Lysene og Farverne betyder ikke meget, hvis ikke Legemerne er placerede og disponerede fordelagtigt; og denne Disposition gælder ikke blot de særlige Ting, men ogsaa Grupperne og Helhedsvirkningen. Det er tydeligt, at Rubens' Økonomi gik ud paa at bevare Helheden, saa at Opmærksomheden ikke spredtes, men Øjnene fæstnedes behageligt ved Legemernes Forbindelse, og Massernes Modsætning til hinanden. Forbindelsen kunde ske paa to Maader; enten ved Hjælp af Baggrunden, eller ved Hjælp af Grupperingen. Det er saaledes ikke altid nødvendigt, at de Ting, der bidrager til at danne en Baggrund, er samlede tæt, hvis de har fælles Farve og fælles Lysstyrke. F. Ex. i »Barnemordet i Bethlehem« er Himlen, Englene, Figurerne og Bygningerne i Landskabet adskilte fra hinanden, men de har samme lette Farve og danner tilsammen en lys Baggrund, ligesom de fire Soldater og Prætoriets Forhal tilsammen danner en brun. I »Sabiner-

[1] Anf. 51. p. 98 fg.

indernes Rov« danner Himlen, Architekturen og Soldaterne, som man ser paa den sidste, en lys Baggrund for Amfitheatret, der tilsammen med alle de Figurer, der er samlede i dette, danner en anden Baggrund for Genstande, der er nærmere os. I »Paris' Dom« danner Satyrerne og Tvistens Gudinde, som er i Skyerne, og Landskabet tilsammen en enkelt Baggrund af en mild brun Farve, for at bære og for at faa de to Gudinders Teint til at straale«.

»Hvad Grupperne angaar, gælder det om ikke blot, at de dannes af Ting der er bunkede sammen, men ogsaa at disse skal formes i en Kugle eller en Dynge eller som Tizian kaldte det, en Drueklase, for at alle de belyste Partier af Gruppen kan finde sammen, saa at de omtrent kun danner en Lysside, og at alle Skyggerne kan holde sammen, selvfølgelig paa Betingelse af, at det er naturligt, ikke gjort ved Skaberi, ja som om Tingene tilfældig fandtes saaledes. Men da Blikket ikke kan udstrækkes til mange forskellige Ting paa engang, har Rubens haft den Arbejdsregel i Billeder med mange Figurer, at lade tre Grupper dominere hele Arbejdet; og eftersom en enkelt Ting trætter Øjet endnu mindre end tre, har han gjort det saaledes endog, at Sidegrupperne viger for Midtgruppen, der i Kraft af sin stærkere og mere straalende Farve, drager Øjet til Midten af Kompositionen, som om hin var dens eneste existerende Genstand.«

Uden Tvivl passer meget i denne Forklaring paa »Salomons Dom«; baade dette, at Baggrunden holdes sammen i en lys og luftig Kolorit, og at Kompositionen deles i tre Hovedgrupper, af hvilke den midterste har den højeste Glans og Kraft i Farven, medens Sidegrupperne viger indad (og delvis danner Baggrund for den). Men det er ogsaa klart, at den egentlige koloristiske Virkning af Farverne er uomtalt, hvilket ikke skyldes en Tilfældighed men simpelthen, at den franske Akademiker kun forstod sig paa »Clairobscuret« d. v. s. Sammenspillet af lyse og mørke Farver; han udtaler selv klart andetsteds, at Koloriten baseres paa Kontrasten af sort og hvidt[1]. Dette var Tradition fra Tintoretto, der i Følge Ridolfi, sagde at sort og hvidt var de skønneste Farver[2]. Men Rubens selv havde netop befriet sig fra denne Clairobscur-theori ved at

[1] »Lorsqu'on ajoûte aux contours les lumières et les ombres, on ne le peut faire sans le blanc et le noir, qui sont deux des principales couleurs dont le peintre a coutume de se servir, et dont l'intelligence est comprise sous celle de toutes les couleurs, laquelle n'est autre chose que le coloris«. — p. 180 fg.

[2] Le maraviglie. Venezia 1648. II, 59.

vende tilbage til den lyse og farverige Sammenstilling af Farverne, gennem hvilken Billedscenen, navnlig i Kompositioner som »Salomons Dom«, fyldes og bevæges i Bredden mere end i Dybden. Langt snarere kunde man sige, at Rubens i dette Billede har benyttet en Gruppering efter Hensynet til »varme« og »kolde« Farver, Benævnelser der, saavidt jeg ved, er adskilligt yngre; han holder jo her de kølige, sølvagtige Farver i Sidegrupperne og Baggrunden, medens han koncentrerer de varme og guldagtige Farver i Midten. — En Parallel hertil er Pieter Aertsen's store Victualiebillede, hvor ligeledes de gule og røde Farver dominerer Midten af Kompositionen, medens de brune og graa Farver viger ud til Siden. Baggrunden er imidlertid her, navnlig til venstre, fuldstændig ukoloristisk, som om en anden Mand havde malet dette Parti. Pieter Aertsen synder mod den Regel, at man skal holde Delene sammen i et Plan, som kan danne Baggrund for de forreste Dele. Men bortset herfra er Billedet ypperligt.

Det vilde være en Opgave for Kunsthistorien at klare de koloristiske Traditioner i den nederlandsk-tyske Kunst før Rubens, i dens Modsætning til eller Forhold til den italienske. Uden Tvivl har den nordiske Kunst haft store Kolorister og store Farvetechnikere — for at nævne en af de Kunstnere, der er smukkest repræsenteret hos os, Martin van Roymerswale —; men ligesaa utvivlsomt har Naturalismen fristet de nordiske Kunstnere stærkere til at søge en vilkaarlig Illusion og glemme Helhedsvirkningen, hvorpaa det nævnte Billede af Pieter Aertsen er et Exempel blandt mange. Det var en medfødt Usikkerhed i Smagen, der gjorde selv en Mester som Dürer til en Maler, der snart er ypperlig, snart det modsatte. Det ufejlbare maleriske Talent er nordfor Alperne en Sjældenhed; men paa den anden Side kan vi finde mere impulsive Virkninger i enkelte nordiske Billeder, et malerisk Humør, ja en malerisk Pathos, der har sin egen Berettigelse. Cranach og andre tyske Malere kan bruge Farven morsomt, Cranach f. Ex. i det i og for sig ubetydelige Billede »Jesus og de smaa Børn«; og Grünewald naar det vidunderlige i sine storslaaede lyriske eller uhyggelige Alterbilleder i Colmar.

Vort Nationalmuseum ejer en tilfældig, men ingenlunde uinteressant Samling af Altertavler fra den katholske Tid, hvorimellem Billedet af Englen og Jomfruen med Enhjørningen i det grønne, der skøndt det kun er haandværksmæssigt, er meget koloristisk. Her

kan man se paa Billederne i de rigtige Forhold, med rigtige Rammer, urestavrerede osv. Selv i Louvre og andre store Museer er Stemningen brudt, fordi den gamle Kunst er pudset op for at kunne præsenteres et officielt ukunstnerisk Publikum. Vi kan vel nok være enige om, at det er Synd for de gamle Billeder, at de overhovedet skal magasineres; lad det da blive gjort saaledes, at de har det rart sammen, saaledes som de utvivlsomt har det i Nationalmuseet — saalænge det varer.

Dette Spørgsmaal fører os til en Side af Sagen, der museumsmæssigt er af stor Betydning, hvorledes man ved Ordningen af gamle Billeder kan fremme eller hæmme den kunstneriske Virkning af disse. Gives der Regler for den koloristiske Ordning af Billeder, ligesom der utvivlsomt gives det for den koloristiske Komposition i disse? Eller bør man ved Ordningen af en Samling alene tilstræbe en vis kunsthistorisk Følge af de nogenlunde sammenhørende Mestre, alt imedens man søger at skaffe Ro i de enkelte Vægges Holdning ved en Balancesymmetri af Billederne. Spørgsmaalet er det samme, hvad enten man har med faa eller mange Billeder at gøre, idet Problemets Kerne er Bestemmelsen af et Billedes Virkning overhovedet i Forhold til den Flade eller det Rum, hvori det ses.

Det er givet, at Alterbilleder i Reglen er beregnede til at ses i en vis Dybde af et Rum, ikke som Led i en Flade, der fortsætter sig til begge Sider; Erfaringen f. Ex. fra florentinske Kirker omkring 1500 viser tillige, at de enkelte Billeders Farvevirkning kan være beregnet paa at oplive endog meget store nevtrale Arealer af graat udenom. Kunde man skaffe Filippino Lippis Alterbillede saadanne Omgivelser, f. Ex. ved at anbringe det frit men dog rumligt bestemt i en Sal med graa Vægge og Gibsafstøbninger, vilde det maaske virke mere i Overensstemmelse med sin Natur. Jeg har engang haft Lejlighed til at se Rafaels »Gravlæggelsen« i Galleria Borghese, anbragt i Skulpturafdelingen, hvor det tog sig udmærket ud med sine klare kølige Farver, fremfor i den overhedede Atmosfære i Maleriafdelingen, hvor omvendt Tizians »himmelske og jordiske Kærlighed« passede ypperligt. — En Hovedsag er det ogsaa, at Billeder, der er beregnede til at fylde eller dekorere et bestemt Rum eller Vægareal faar et lignende Arbejde at udføre. Rubens' og Jordaens' store Kompositioner skal ikke hænge paa vilkaarlige Vægge med meget Smaakravl, der spreder Opmærksomheden, men de skal

kunne beherske det Rum, hvori de hænger, og om muligt angive Rytmen i Helheden. Tænk, hvor det maatte være forfærdeligt for Billederne selv, om de havde en følende Aand, naar man bruger dem galt! Omvendt maa de føle sig vel, naar det omsider lykkes at finde en modus vivendi; hvor dejligt tog ikke Joakim Skovgaards »Christus i de dødes Rige« sig ud i Olaj Kirke i Helsingør? — I mange Tilfælde er Kunstneratelieret Idealet af et Museumsrum. Det var Thorvaldsens Mening om Sagen.

Gennem Synet af Kunst skal Folk ikke blot glædes paa ubestemt Vis, men faa det Indtryk, at Kunsten har sine givne Arbejds- og Virkeomraader, hvad enten den er naiv eller monumental. Kunsten, hvorved jeg tænker paa de frembringende Kunster, er at betragte som en æstetisk Virksomhed, i hvilken forholdsvis faa Elementer benyttes i stadig nye Kombinationer. Kunsten arbejder med et Stof og den frembringer Rytmer; af Stoffets Værdi og Rytmernes Skønhed afhænger Værkets samlede Virkning.

VILHELM WANSCHER

Hoved af en Bodhisatva fra Java, sandsynligvis fra Prambanam.

ET JAVANSK SKULPTURVÆRK I GLYPTOTEKET

Indisk Kunst paa Java har en egen Karakter, der ganske bestemt adskiller den fra Kunsten fra det indiske Fastland, hvorfra den som Javas Kunst er gennemtrængt af den samme Klang af ophøjet Renhed; men i Fremstillingen af det guddommelige Ideal har den javanesiske Kunst langt mindre af det andre Verdner tilhørende

Alvorsudtryk, der er saa karakteristisk for Hindu Kunsten fra Elephanta og Mâmallapuram. Der er mere Mildhed og Glæde i den indisk-javanesiske Kunst. Der er ligesom en Genklang af Følelsen af den Fred og Tryghed, som de indiske Kolonister uden Tvivl følte da de efter lange Aars Kampe og Omflakken slog sig ned paa det dejlige Java, og de omliggende Øer.

Dette er et Hoved, der ved den mesterlige Harmoni, hvormed det er gennemført, godt kunde minde om den bedste græske Kunst, men det er gennemtrængt af en dyb religiøs Overbevisning, der mangler i Fremstillingen af selve de inspirerede helleniske Idealer.

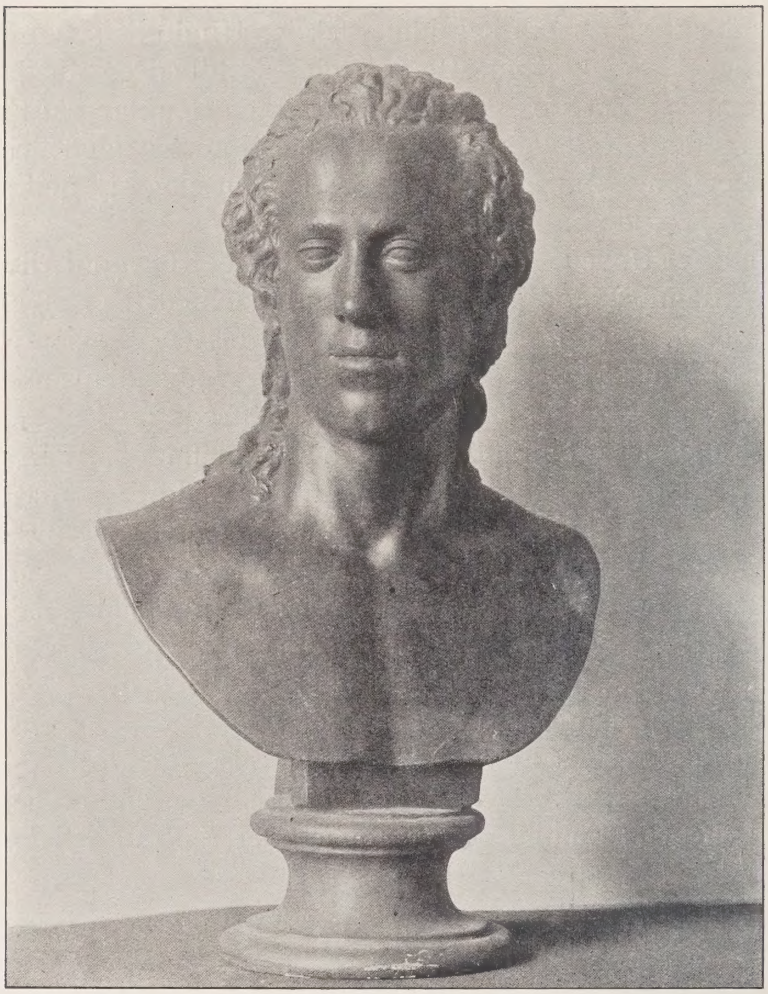
Vi føler at Kunstneren her ikke var tilfreds med at skabe en Type paa menneskelig Fuldkommenhed. For ham var den udvortes synlige Skønhed kun som et Spejl, der afslører Bodisatva'ens rene Sjæl og dens Forløsning ud af Aandens og Sansernes Kamp, der afspejler Sjælens Henrykkelse, der frigjort fra Tyngden af verdslige Ønsker hæver sig udover den jordiske Begrænsning.

Dette Hoveds Udtryk afspejler Stilheden i Havets Dyb, den uplettede Renhed af en skyfri Himmel, en Fred der overgaar al menneskelig Forstand.

Dog trods al dets Fjernhed og Frigørelse fra jordiske Lidenskaber, er der dog i Udtrykket en kærlig alvidende Forstaaelse af Menneskehedens Kampe, der netop er det centrale i Sakya Muni's Lære.

E. B. HAVELL

Oversat af Fru Lili Havell fra »The ideal of Indian art«.



EN BUSTE AF ABILDGAARD

Denne Buste blev i December 1911 skænket til Kunstakademiet af Fru Professorinde Løffler, Enke efter den da nys afdøde Professor i Geografi Ernst Conrad Abildgaard Løffler, hvis Moder var Maleren Nicolai Abildgaards Datter Julie. Løffler selv var født 1835; hans Bedstemoder, Abildgaards anden Hustru, levede til 1848. Han huskede hende godt og talte ofte om hende, som var meget livlig og navnlig gerne fortalte om sin længst afdøde Mand. For denne Bedstefader fik Løffler gennem hende en høj Grad af Be-

undring, der blandt andet gav sig Udtryk i hans Artikel i Tidsskrift for Kunstindustri 1887.

Busten er ikke signeret. Men da Løffler har arvet den efter sin Moder og denne igen havde arvet den efter hans Bedstemoder, efter hvis mundtlige Udsagn den er et Arbejde af Trippel, tør denne Tradition anses for uangribelig. Imidlertid synes Busten ikke at have været kendt ud over Løfflers snevrere personlige Bekendtskabskreds; den omtales hverken af Weilbach i hans Kunstnerlexikon eller af Jul. Lange i Brickas biografiske Lexikon, ejheller af Trippels Biograf C. H. Vogler (Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen. Schaffhauser Neujahrsblätter 1892—93). Løffler havde den staaende paa Kakkelovnen i sit Værelse. Troligvis har den i lange Tider havt en saadan Plads, hvor Gibsen let kunde blive sværtet af Støv og Røg, og deri maa vel Grunden søges til, at Busten i sin Tid — Løffler erindrede ikke, hvornaar — er bleven bronzeret, endda ret tykt; eller maaske har den forinden været »hvidtet« en Gang. Formen har i det enkelte lidt en Del ved denne Behandling, men dog ikke mere, end at man endnu tilfulde kan fornemme Klarheden og Fastheden i dens store Flader og Friskheden i Bustens Bevægelse. Den har en rank Holdning, en let Drejning af Hovedet; Haaret er langt og lokket, men ikke Paryk. Bestræbelsen for at give Busten en antikiserende Karakter er meget tydelig.

Abildgaard levede 1743—1809. Han vandt Akademiets store Guldmedaille 1767 og dermed Adgang til Rejsestipendiet, men kom først afsted 1772. I September samme Aar naaede han til Rom og blev der til Juni 1777. Han rejste tilbage over Paris og var hjemme igen i December samme Aar.

Billedhuggeren Alexander Trippel levede 1744—93, og var altsaa kun et Aar yngre end Abildgaard. Han blev født i Schaffhausen i Schweiz af gammel Borgerslægt. Faderen var Snedker, men sad smaat i det og forsøgte derfor 1754 at finde bedre Lykke ved at drage til London med sine fire Sønner. Der levede Alexander saaledes nogle Aar af sin Opvæxt under større Forhold end hjemme i den lille Provinsby, hvilket selvfølgelig har havt sin Betydning for hans Udvikling. Men økonomisk gik det ikke saa godt i London, som Faderen havde haabet, og 1761 besluttede da Brødrene at drage videre ud i Verden. Alexander fulgtes med den 9 Aar ældre Broder Bernhard, som var Snedkersvend; det var deres Agt at gaa til St. Pe-

tersburg, men de kom ikke længere end til København, hvor Bernhard fik Arbejde i sin Profession. Derved tjente han saa meget, at han kunde underholde Alexander, hvem det, senest 1763, lykkedes at komme ind paa Kunstakademiet, hvor Wiedewelt blev hans Professor. Vort Akademi nød dengang et vist Ry i Europa som Arnested for den nyklassiske Bevægelse. Wiedewelt var Winckelmanns nære Ven, og de to fortrinlige Franskmænd Saly og Jardin var Professorer her.

Bernhards Fortjeneste kunde i Længden ikke slaa til. Et Haab om Hjælp fra Hofkunstdrejer, siden Kunstkammerforvalter Lorenz Spengler, som selv var fra Schaffhausen, svigtede, og Alexander maatte søge sit Udkomme som Marmorarbejder eller Stenhugger. En fire Maaneders Udflugt til Tyskland for at søge kunstnerisk Arbejde ved Opførelsen af Neues Palais i Potsdam, førte heller ikke til noget. Men da Billedhuggeren C. F. Stanley den yngre 1766 kom hjem fra Rom, fik Trippel Beskæftigelse som Hjælper hos ham. Navnlig hjalp han med ved Udførelsen af nogle dekorative Figurer til en Katafalk ved Frederik V's Ligfærd 1766, og siden ved Figurerne og Reliefferne til Dronning Louises Sarkofag i Roskilde Domkirke. Om Trippel ogsaa har havt Arbejde hos Wiedewelt synes tvivlsomt, men denne var jo hans Professor, og baade Wiedewelt og Stanley var ivrige Profeter for Antikbegejstringen.

1767 vandt Trippel Akademiets lille Guldmedaille for et Relief »David salfves af Samuel«, som endnu findes i Akademiet (f. T. opsat over Døren til Bibliotheket). Næste Aar vandt han Akademiets store Guldmedaille for et Relief »Josef giver sig tilkiende for sine Brødre«, som nu forlængst er forsvundet. Rejsestipendium var han som Udlænding afskaaren fra, men da hans Uddannelse nu var afsluttet her, tog han alligevel bort; først, i Oktober 1771, til London, derfra til Paris, hvor han blev i omtrent halvfjerde Aar, og hvor han var Omgangsven med den danske Kobberstikker Clemens. Han betragtede gerne danske »som sine Landsmænd«. 1775 kom han til Schweiz og den 2. Oktober det følgende Aar derfra til Rom, hvor han siden levede til sin Død.

Strax den første Dag, Trippel var i Rom, opsøgte han sine danske Bekjendte: Dasson (Dajon), Rude, Becker (Hartmann Beeken) og Abildgaard; snart efter gjorde han ogsaa Bekjendtskab med Sergel og Mengs. Han var saaledes strax stillet mellem Repræsentanterne for Klassicismen og blev selv, jævnsides Sergel og Canova,

dennes Hovedmester før Thorvaldsen. I sin Levetid nød han en ikke ringe Anseelse, men siden glemtes han mere end billigt var, stillet i Skygge af Thorvaldsen.

Abildgaard var altsaa sammen med Trippel i Rom fra Oktober 1776 til Juni 1777. I den Tid maa Busten være udført; den svarer meget godt til den Alder, 33—34 Aar, som Abildgaard da havde, og den er altfor moden i sin Tilslutning til Antikens Portrætbuster til, at man tør henvise den til Trippels Læretid i Kjøbenhavn. Efter 1777 mødtes Trippel og Abildgaard ikke mere, selv om Venskabet vedblev at bestaa. Man har et Brev fra Abildgaard til Trippel, skrevet fra Kjøbenhavn 1778, i hvis Overskrift Trippel kaldes »Høystærede Ven«, og et andet 1788 skrevet til Trippel under Abildgaards Ophold i Berlin. Abildgaard er her stadig den varmtfølende Ven, som — rigtignok forgæves — lægger sig i Selen for at skaffe Trippel den ved Tassaerts Død ledigblevne, fordelagtige og ansete Stilling som preussisk Hofbilledhugger. Men heller ikke i disse Breve er der nogen Hentydning til denne Buste.

P. JOHANSEN

ET OG ANDET OM ABRAHAM WUCHTERS

I

Det værdifuldeste Billede i vort Museums hverken rige eller glimrende Repræsentation for det 17de Aarhundredes Malerkunst i Danmark er ubetinget et legemstort Portræt i hel Figur af en purung rødklædt Herre med højre Haand i Siden og venstre støttet til en Stok. Det er betegnet: A. Wuchters f. Aº 164.. Aarsbetegnelsens siste Tal er utydeligt, det har enten været 5 eller 8.

Store, klare Linjer, glimrende Farver, en kraftig Modsætning mellem stærke Lys og dybe Skygger samvirker til en højst effektfuld Virkning. Den unge Kavaller træder frem paa en Trappeafsats ved sit Herresæde, hvis vidtstrakte Park skimtes i Baggrunden. Hovedet og Overkroppen af den ranke Skikkelse tegner sig mod et blødt og rundt nedfaldende Drapperi; en lille Totenkopf-Moppe har sat sig til Hvile ved hans Fødder. Beundringsværdig er Anvendelsen af Stokkens skraa Streg, af Moppen, af Hatten, hvis Fjer har de samme nationale Farver, der straaler magtfuldt frem fra Silkedragtens prægtige Røde mellem det blændende Hvide i Kniplingekraven og i Moppen. Det er Eventyrets ideale »Prins af Danmark«. Fyldige brune Lokker indrammer Ansigtets smukke Oval med de indtagende blødt barnlige Træk, der allerede er prægede af mandig Vilje og mandigt Mod. Skæbnen synes at have udkaaret ham baade til alle fagre Pigers Ven og til Helt.

Der er maaske endog et vel martialsk Sabelsving i det kækt fremstrakte højre Ben. Venstre Fod skimtes kun svagt og fjernt, altfor fjernt ligesom Støttepunktet for Stokken. Trappeafsatsens Perspektiv er mislykket, konstrueret efter en Horisont, der ligger himmelhøjt over Baggrundslandskabets; Afsatsen synes en stejl Skraaning, hvor kun Fluer kan vinde Fodfæste. I gamle Dage var man ikke nøjeregnende med sligt og det er ikke Helhedsvirkningen

A. Wuchters: Ulrik Christian Gyldenløve. Kunstmuseet.

til synderlig Skade. Uvæsentlig er ogsaa den Anke, at Stillingen egentlig er konventionel, en i det 17de Aarhundrede ofte anvendt Paradestilling, omtrent den samme fornemme Positur, van Dyck har ladet Karl den første indtage paa Portrætet i Louvre og som senere Kongebilleder har gjort opstyltet majestætisk. I Wuchters' Portræt synes den kun træffende at betegne den fuldendte Kavallers naturlige Anstand, den Blanding af forfinet Elegance og medfødt Værdighed, som anstaar sig for en Søn af den danske Konge.

At Billedet fremstiller en dansk Kongesøn har aldrig været betvivlet. Men Kongerne havde mange Børn. Da Billedet i 1851 erhvervedes til Galleriet, var det som et Portræt af Grev Valdemar Christian, Christian IV's Søn med Kirstine Munk og dette Navn havde det allerede i Torkil Klevenfelts Samling, med hvilken det solgtes 1777. Det blev antaget for at være det samme Portræt, som i Inventariet fra Jægersborg 1732 benævnes »Grev Valdemar, imens han var ung, i rød Klædning, har den venstre Haand i Siden og en Stok i den højre, med et Bord bagved sig« (F. R. Friis: Samlinger, S. 145). Men hvor er Bordet? Den fremstillede Person ligner aldeles ikke de autentiske Billeder af Valdemar Christian. Derimod er det, som først hævdet af Konservator C. C. Andersen, tydeligt nok den samme Person, som i et legemstort Knæbillede paa Rosenborg fremtræder i Feltherredragt, noget, men ikke synderligt ældre. Stillingen er en lignende som i Galleriets Portræt, kun hviler venstre Haand tungt og myndigt paa Stokken. Lærredet er uklædelig tæt beskaaret nær Haanden og det foroven og ophæftede Drapperi synes at kræve en Modvægt forneden; rimeligvis har Billedet oprindeligt ligesom Galleriets været et Portræt i hel Figur. Udsigten aabner sig ikke til en fredelig Park, men til en Kampscene ved det belejrede København. Portrætet angives fra ældre Tid for at fremstille den unge Generalløjtnant Ulrik Christian Gyldenløve, Christian IV's Søn med Vibeke Kruse.

I en haandskreven Fortegnelse over Portrætsamlingen paa Frederiksborg har Høyen i 1831 opponeret mod denne Bestemmelse, og ment, at den Fremstillede er Frederik den Tredjes i 1638 fødte Søn Ulrik Frederik Gyldenløve. Han er Alverden bekendt fra den historisk ikke fuldt forsvarlige Karakteristik i I. P. Jacobsens »Fru Marie Grubbe«, hvor ogsaa Ulrik Christian optræder, vistnok i noget nøjere Overensstemmelse med sin virkelige Karakter. Høyens Formodning er af mange Grunde uantagelig. Billederne af Ulrik

Frederik, baade Frederiksborgs og Galleriets, viser et helt andet, mindre indtagende Fysiognomi. Selv om Aarstallet paa Galleriets Portræt læses 1648, fremstiller det ikke en 10 Aars Dreng, men en Halvvoksen. Ulrik Frederik spillede under Hovedstadens Forsvar i 1658 ingenlunde samme Rolle som Ulrik Christian. Thi det er fuldt historisk korrekt, hvad I. P. Jacobsen skriver: »Efter Hoved-udfaldene anden September og tyvende Oktober var Byen fuld af Ulrik Christian Gyldenløves Ry. Trods sin unge Alder, han var kun otte og tyve Aar, ordnede han Byens Forsvar og ledede de farefulde, men vigtige Udfald med en saa overlegen Indsigt og en saa stor Modenhed i Planerne, at Sagen neppe havde været i saa gode Hænder hos nogen anden af Frederik den Tredies Mænd«.

Ulrik Christian Gyldenløve. Rosenborg.

Rosenborg-Portrætet synes ganske vist at vise os en omtrent 20-aarig. Høyen antog det med Rimelighed for kun at være en Værksteds-Gentagelse efter et ældre Portræt. Og til en saadan — eller selv en Original — var der efter Heltens bratte Død al god Grund til at føje Fremstillingen af Københavns Belejring for at hans glorværdigste Bedrifter skulde ihukommes. Det maa derfor antages som sikkert, at Ulrik Christian er fremstillet saavel i Rosenborg-Billedet som i Galleriets Portræt.

Kun er det tvivlsomt om Aarstallet paa dette er 1645 eller 1648, om han er 15 eller 18 Aar. Ved Nytaarstid 1648 drog han i fremmed Krigstjeneste. Hans Fader døde i Februar og hans Moder faa Maaneder senere; i November vendte han atter hjem for at hylde den ny Konge og varetage sine Tarv overfor Corfitz Ulfeldts ham fjendtlige Parti. Han har neppe da haft Sind og Stunder til at lade sig male. Rosenborg-Portrætet — eller Originalen for dette — er

maaske malt under hans andet Besøg i Hjemmet, i 1652, da han førte sin forhaanede Moders i Fattigbegravelse i Kirken udenfor Nørreport hensatte Kiste til sit Herresæde Ulriksholm.

Galleriets Portræt maa sikkert være malt 1645. Og da har Kong Christians gamle Øjne hvilet paa dette Billede af hans kæreste Søn med Faderbekymring og Faderstolthed. Uvilligt var Ulrik Christian i 1645 vendt til Sorø Akademi, skøndt han til sin Præceptors Skam og Kongens store Fortrydelse var udygtig i Regning og slet bevandret i Biblen som i Historien. Aaret forud havde han som Ritmester for et Rytterkompagni deltaget i Landets Forsvar og sikkert allerede vist de glimrende Soldater-Egenskaber, der senere gav ham Navn af »Kampens Løve, Hektor genfødt i Nord«. Lykkeligere end Hektor bidrog han til at bevare vort Ilion for Fald.

Med sin pragtfulde Virkning og overlegent sikre Behandling har Wuchters' Portræt af den 15-aarige Ulrik Christian altid hørt til de Billeder, som i vort Galleri har tildraget sig Opmærksomhed, ikke mindst hos fremmede Kunstforskere og Kunstelskere. For dem var Malerens Navn i Reglen nyt. Ofte har de spurgt: Hvad har han ellers malt? Hvad vides der om hans Liv?

II

I sine »Samlinger til Dansk Bygnings- og Kunsthistorie« har F. R. Friis offentliggjort sit med paaskønnelsesværdig Flid og Omhu indsamlede Materiale til Wuchters' Biografi.

Ukendte var ham dog forskellige Dokumenter, som den af dansk Personalhistorie højt fortjente Gehejmearkivar Christian Eberhard Voss i det 18de Aarhundrede har fundet og afskrevet. Disse Afskrifter, til hvilke der hentydes i Webers Notitser i Fortegnelsen over Hjelmstjernes Skilderisamling, findes i Galleriets Arkiv og danner et væsentligt Grundlag for efterfølgende Fremstilling. Andetsteds i Aarsskriftet meddeler Magister Otto Andrup de af ham fundne Wuchters-Arkivalia.

Om det første Afsnit af Wuchters' Liv savner vi endnu Oplysninger. Vi kender hverken hans Herkomst eller Fødselsaar. Rimeligvis var han hjemmehørende i Amsterdam, hvor han d. 27. Nov. 1637 havde en Trætte med sin Værtinde, til hvem han havde malt to Smaabilleder mod at hun gav ham hvad han forbrugte af Lys, og

da han ikke fik Lysene, derimod en Gyldens Paalæg i den ugentlige Leje, var han flyttet fra hende og krævede at faa udleveret de Billeder, han havde efterladt i sin tidligere Bolig. (Bredius i Elseviers geill. Maandschrift for April 1905.) Han har aabenbart ikke været velstillet og rimeligvis meget ung; han maa antages at være født mellem 1610 og 1615.

Vi ved ikke, hos hvem han havde lært Malerkunsten. Der var paa den Tid mange fremragende Portrætmalere i Amsterdam. Karakteren af Wuchters' Kunst røber ikke hans Lærer. Han synes at have modtaget Indtryk fra Caravaggio-Efterlignerne i Utrecht. Ogsaa fra flamsk Kunst.

Vi kender heller ikke Aarsagen til at han i 1638 blev indkaldt til Danmark. Men han kom, saa og vandt. Efter Reinholt Thims Død fik han i 1639 en ret godt lønnet Ansættelse som Lærer i »Ritzen, Tegnen og Arkitektur« ved Sorø Akademi. Stillingen skaffede ham gode Forbindelser, og hyppige Rejser afbrød Ensformigheden i det stille Liv i en Afkrog i Verden. Christian IV, der interesserede sig for Malerkunst og ikke mindst for gode Portræter, var ham i alle Maader meget naadig. Han lod gentagne Gange Wuchters male sit Portræt, et af disse Billeder findes paa Frederiksborg, et andet i Hofmuseet i Wien, et tredje paa Gripsholm. Den 26. Maj 1640 udstedte Kongen et (af Voss kopieret) Privelegium, hvorefter Wuchters fik Eneret til at lade sit Billede af ham »in Holland, oder woherss sonsten am besten befinden wirdt, in Kupfer stechen und abtrucken zu lassen«; skulde nogen anden understaa sig til uden Kunstnerens Samtykke at falbyde Efterligninger, da befales, at »derselbe soforth wilkuhrlich, auch mit Confiscation solcher Exemplairen wnnachlässig soll gestraffet und angesehen werden«. Kort forinden havde Kongen tilladt Wuchters at foretage en Udenlandsrejse.

Kongen lod ogsaa Wuchters i 1645 male sine Sønner. Et Billede af »den stærkt byggede Hans Ulrik Gyldenløve med det livslede Aasyn«, Christian IV's Søn med Karen Andersdatter, var betegnet A. Wuchter 1645 og hørte efter Høyens Vidnesbyrd til de Arbejder, hvis Tab Frederiksborgs Brand i 1859 gav mest Grund til at beklage. Den 6. Okt. 1645 skrev Christian IV til Hertug Frederik, den senere Konge, dengang i Bremen som Ærkebiskop, et — efter Voss' Kopi — saalydende Brev: »Hochwürdiger, hochgeborner Fürst, Freundlicher geliebter Sohn, wir haben gegenwer-

tigen unserm Contrafeyern zu Sohröe undt lieben getreuen Abraham Wuchtern Befehl geben, sich zu E. L. zu verfüghen, und von deroselben sambt dero herzlieben Gemahlin eine rechtes pourtrett und Abbilt zu nehmen; Ersuchen demnach E. L. hiermit freundwäterlich, Sie wolle selbige admittiren, und für sich die *patience* nehmen, für Ihme zu sitzen, dan auch Ihrer gemahlin ld. darzu freundlich disponiren. Solches soll Uns zu besonderen angenehmen gefallen gereichen, und wir thuen Sie gottlicher protection treulich befehlen«.

Det i Bremen malte Portræt af Hertug Frederik er utvivlsomt det statelige og udmærkede legemsstore Billede, som Galleriet har overladt Tronsalen i Christian VII's Palæ paa Amalienborg. Det var udstillet paa Raadhus-Udstillingen 1901 og hører som Portrætet af Ulrik Christian til Wuchters' kraftigste og betydeligste Arbejder. Modstykket, Portrætet af Sophie Amalie, er maaske det i Høyens Tabsliste fra Frederiksborg nævnte Billede, der fremstillede hende i fuld Legemsstørrelse »som ung Dronning, staaende i glansfuld rød Silkekjole«. Den 7. Nov. 1646 fik Wuchters Privelegium paa at lade sine Portræter af Hertug Frederik og Gemalinde stikke i Kobber til Forhandling.

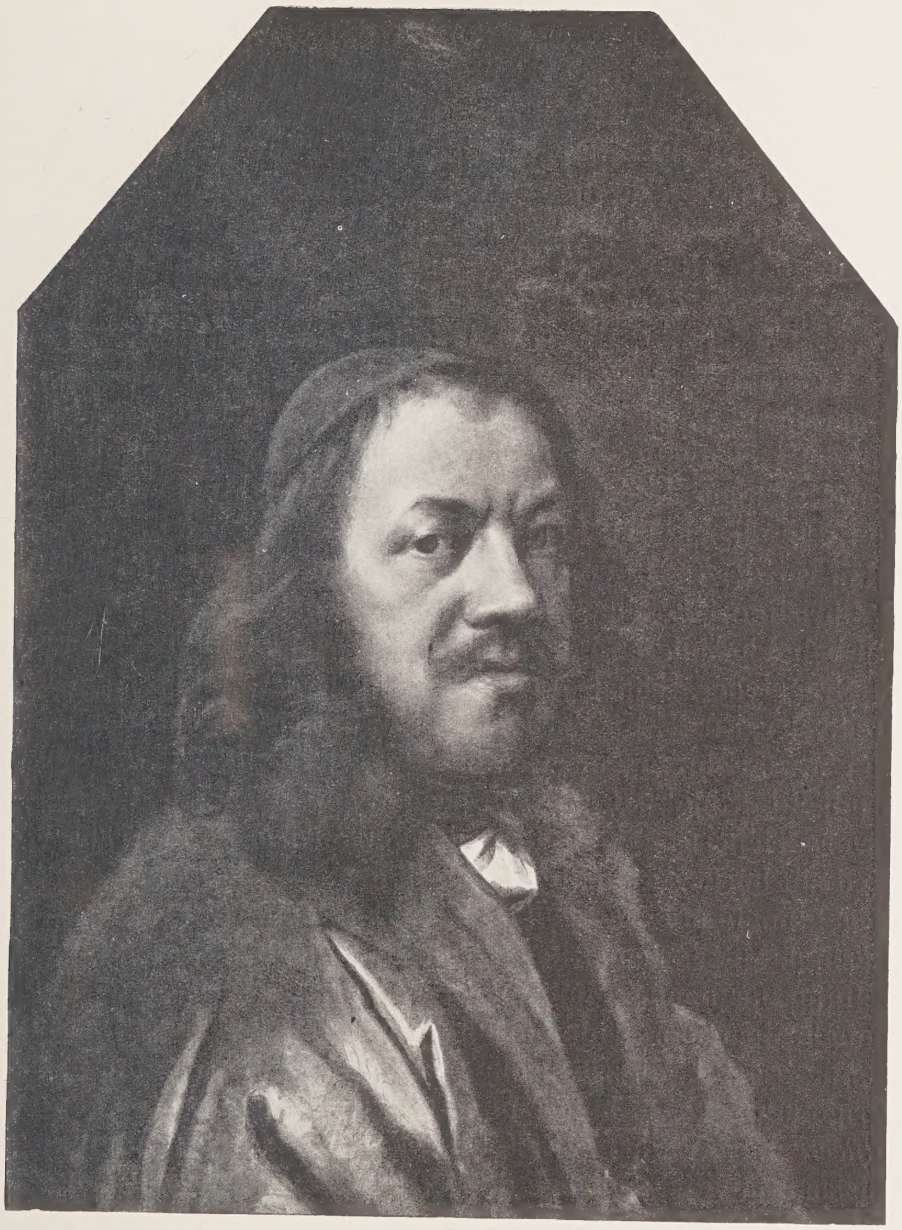
Frederik III og hans Dronning vedblev at være Wuchters naadigt sindede. I hendes Bo fandtes — efter Voss Optegnelser — følgende Billeder af Wuchters: 1. Der Königin *Sophia Amalia contrefait*, sitzend lebgr. 2. Derselben Brustbild mit einem weissen Kleide. 3. Deroselben Buste, mit einem blauen Mantel. 4. Noch deroselben Buste mit einem rothen Mantel und weissen bordireten Kleide. 5. Deroselben *Contrefait* auf einer kupferen Plate, oval. 6. Noch ein dergleichen portrait gedachten Königin auf Kupfer, oval. 7. Der Printz *Georgs* Brust Stück. 8. Die Churfürstin von Sachsen *Anna Sophia* mit einem kleinen schwartzen Hund. 9. Ihro Hoheiten die Prinzessin *Ulrica Eleonora*. 11. Ihro Maijtt Königs C 5te portrait auf kupfer, oval. 12. Des Wuchters hausfrauen portrait.

Nogle af disse Portræter findes endnu paa Rosenborg. Et mærkeligt Bevis paa Dronningens Naade mod Maleren er, at hun har ejet Portrætet af hans Hustru. Vel neppe den første, en Søster til Hofmaleren van Mander, hun maa være død tidligt. Snarere den anden, hvis Søster var gift med Kobberstikkeren Albert Halveg. En Retssag mellem de to Svogre i 1670 oplyser, at Wuchters paa Rejser fra Sorø til København har boet hos Halveg i Kongensgade og

Frederik III som Prins. 1645—46.

benyttet hans store Sal til Malerstue. Allerede i 1653 var han ledsaget af sin Hustru, Søn og Tjener, tre Aar senere tillige af Sønnens Skolemester, en Stadsmø og en Tjenestepige. Maren Hansdatter døde ved Nytaarstid 1665. Mindet om hende kan tænkes at have været medstemmende for Wuchters til 10 Aar senere at bekoste Udgivelsen af Bogen »Den christelige Hustru«, en Fordanskning ved Severin Terkelsen efter en Original af den da højt ansete, ofte noget platte hollandske Digter Jacob Cats. Maaske har Wuchters dog ikke været Maren Hansdatter helt tro; Bredius har oplyst, at Cathalijntge Wuchters 1657 i Amsterdam i kraftige Udtryk beskyldtes for et Forhold til »Abram Wuchters, der var hendes Broders Barn«. Det er os rigtignok aldeles ukendt, at Wuchters ved den Tid har foretaget nogen Rejse til Holland. Forsværge det tør vi alligevel ikke. Hans senere Arbejder har et fra hans Ungdomsværker ret forskelligt Præg, dette kan delvis skyldes Indtryk af Kunstværker, han har set og beundret udenlands.

I 1656 fuldførte han et af sine Hovedværker, Altertavlen i Sorø. Arbejdet maa have været ham overdraget af Akademiets Hofmester Jørgen Rosenkrans, hvis Vaaben det bærer, og hvis Børn skal have været Modeller for Englene i det Altertavlens øverste Parti indsatte Billede af Kristus i Vinpersen (Weinwichs dansk-norske Kunsthistorie, S. 86). Altertavlens Berømmelse skyldes det store Nadverbillede, der længe tilskreves Karel van Mander, uagtet det i et og alt, ikke mindst i Behandlingen af det store blaa Drapperi, er et meget karakteristisk Arbejde af Wuchters. Et Folkesagn vil vide, at Akademiets Professorer nægtede at sidde Model til Apostlene, da ingen vilde være Judas, og at disse saa maltes efter tolv Bønder fra Haverup, af hvilke Modellen til Judas var Skomager Andreas, som senere forfaldt til alskens Ugudelighed og fik en sørgelig Skæbne. Ingemann har i en Fortælling romantiseret over den skumle Judasskikkelse. Beretningen om dens personlige Forbillede er tvivlsom, men Forbilledet for selve Kompositionen kan angives med Sikkerhed. Den er inspireret fra Boëtius à Bolswerts Stik efter et Billede af Rubens, men stemmer i den afvigende Anbringelse af Judas og i Kristushovedets Stilling overens med selve Rubens' Maleri, der paa Wuchters' Tid var i Mecheln og nu er i Milano. Malerne tilegnede sig dengang uden Skrupler fundet Gods; Wuchters' Benyttelse af Rubens' Nadverbillede har ikke den



Wuchters: Formentligt Selvportræt.

utiltalende Dristighed som Karel van Manders fra Halvegs Stik kendte Udnyttelse af Rembrandts Ganymed.

Ogsaa andre bibelske og historiske Billeder skyldes Wuchters. Museet i Kønigsberg tilskriver ham et Billede af Scipios Afholdenhed, i Inventarielister fra Københavns Slot og det gamle Kunstkammer opføres »Ein Gemählde worauf die Flucht nach Egypten vorgestellet ist, von Abraham Wuchter«. Francis Beckett antager, at Wuchters har malt det i Frederiksborg Slotskirke ophængte Billede af Abraham og Mekisedek (Frederiksborg Slot, S. 193). Wuchters synes at have været ret alsidig. Et Landskab af ham skal tidligere have været paa Sanderumgaard; et Billede, hvor han har fremstillet nogle i Øresund fangne Fisk, nævnes i de gamle Kunstkammer-Inventarier og formenes — dog uden overbevisende Grunde — genfundet i et dygtigt Fiskebillede, der har været fremhængt i Galleriet. Alligevel havde han størst Ry som Portrætmaler. Og dette Ry bredte sig i alt Fald til Sverig.

Han var der fra Efteraaret 1660 til Foraaret 1662. Den af Dronning Christine i Februar 1661 til Frederik III rettede Anmodning om at beholde Maleren i længere Tid findes aftrykt hos Friis. Kongens Svar lyder saaledes: »Stormægtigste Dronning, høitærede kiære Syster, Ed. K. Mts Vor Elske. kiere Systers Skrivelse dat: Norköping d. 20 February nærværende Aar, er Os til Hænde kommen, hvorudj Ed. Kongl. Mt af oss at begiere sig haver ladet behage, at een woris Tienere og Contrefeyer *Abraham Wychters*, som Ed. Kongl. Mt ved sin bortreise fra Stockholm til bemte Norkiöping haver med sig taget, nogle nødvendige Sager for Ed: Kongl. Mt at forrette, hos Ed: Kongl. Mt saa lenge hans Tieniste kand behøvis og efter des forretning hos hendes Majt Enke-Dronningen Dr: *Hedevig Eleonora* paa nogle Maaneders Tid at forblive maatte tilstedis, da eftersom Vi erkiende oss Ed: Mt saavelsom Hendes Majt Enke-Dronningen af Sverrige udj Sager af højere *importance* Nabovenligen og gierne at *gratificere*, have Vi denne E. K. Mts venlig begiering ingenlunde villet afslaa, saa vi icke alleene tilfreds ere, at bemte *Wuchters* hos Ed. Mtr Mtr paa begge Sider gierne maa forblive, saa lenge E E: Mtr Mtr selv behager oc hans Tieniste behøver, men ydermeere Ed: K. Mtr hermed forsikre, intet i nogen Maade at ville efterlade, hvis Vi eragte Ed: K. Mtr til Tieniste og Velgefal at kand geraade. Befalendis Ed: K. Mt under den høyestis *protection* til ald ynskelig og begierlig Siels og Lifs Velstand, og forbliver E: K: Mts affectionerede Broder

oc Ven«. — Wuchters' lange Ophold i Sverig og hyppige Rejser til København, hvor han f. Eks. i 1653 boede næsten det halve Aar, i

Oberst Heinrich von Delweg. 1661.

1657 halvfemte Maaned, i 1663 henved fire Maaneder, nødvendiggjorte, at han i stor Udstrækning maatte lade sin Lærervirksomhed ved Sorø Akademi besørge af en Vikar. Rimelighed og Retfærdighed talte for, at Vikarstillingen afløstes af en fast Ansættelse, og

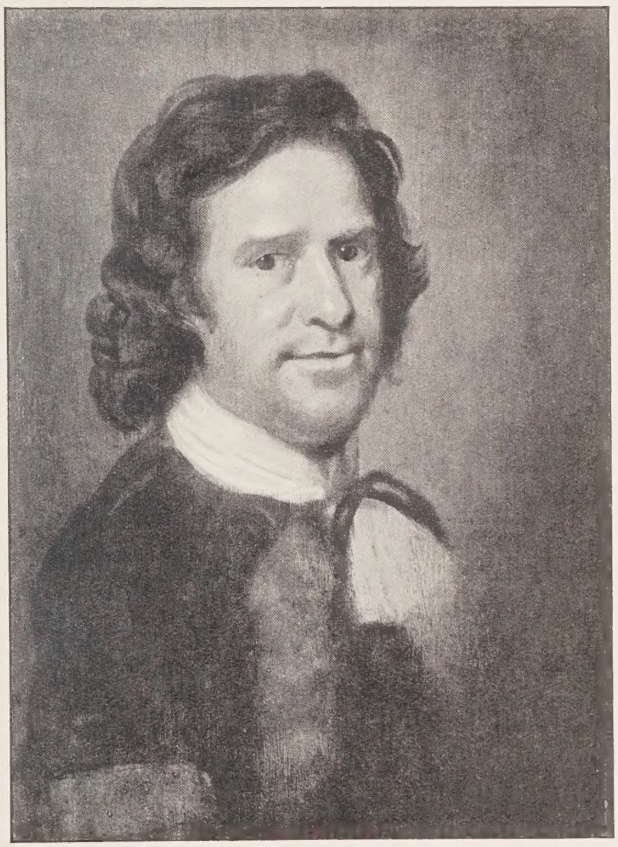
28. Januar 1664 ansattes Michael von Haven som Contrafeier ved Sorø Akademi med Forpligtelse til 6 Timer daglig at undervise Ungdommen i »Ritzning« og Tilbehør. Han var født i Bergen og havde med sin Broder Lambert været udenlands paa Frederik III's Bekostning. Om hans Kunstnergerning ved vi ikke synderligt; efter Portræterne paa Friisenborg at dømme var han en meget middelmaadig Maler.

I denne Anledning indsendte Wuchters et paa slet Tysk affattet Klageskrift, af hvilket der i Galleriets Arkiv findes to Kopier. I højstemte Vendinger erklærer han overfor Venner og Fjender, overfor Gud og Verden at turde sige, at han har stræbt at gøre sin Pligt i den Stilling, han i Kongens og hans glorværdigste Faders Tid har haft gennem 25 Aar, en Stilling til hvilken han har sat sin Lid og som han havde haabet at bevare til sin Død. Men nu har han erfaret, at en anden Person skal være antaget i samme Stilling, dog uden at han ved, om den alene skal besørges af ham eller i Fællesskab af dem begge. Har Kongen fattet unaadige Tanker mod sin tro Tjener, anraaber han om Barmhjertighed og Medlidenhed, thi det vilde være ham »zu högsten schaden, verderb und nachtheil«, om han nu, da Alderen nærmer sig, skulde fratræde sin Stilling og for Spotpris afhænde »Haus und Hoff sambt lange mit grosser Mühe erworbene mobilie«.

Vi ved ikke, om Wuchters' Henvendelse har medført, at han beholdt sit Embedes Indtægter. I hvert Fald kan han ikke i de følgende Aar have medvirket synderligt ved Tegneundervisningen paa Sorø Akademi. Hos Halveg opholdt han sig i 1664 fra 12. Januar til 22. December. Ogsaa i de følgende Aar var han længe i Hovedstaden, fra 18. Juni 1667 i 35 Uger. 22. Okt. 1669 fik han Tilladelse til at bo og udøve sin Kunst, hvor han ønskede, »udi alle Maader nyde de samme Friheder og Privelegier, som vores kgl. Betjente med benaadet ere«. Han er rimeligvis da flyttet til København, et halvt Aar efter fik han Skøde paa en Grund ved Stormstrædet. Efter Tronskiftet modtog Michael von Haven d. 30. Maj 1671 Konfirmation paa sin Ansættelse som Contrafejer i Sorø i Stedet for Wuchters.

Men Tronskiftet i 1670 var paa ingen Maade Wuchters til Skade. Efter Halvegs Død i 1673 fik han dennes Løn som kgl. Kobberstikker, blot mod Forpligtelse »at holde til vores Tjeneste en færdig og dygtig Kobberstikker«. Efter Kammerjunkerens Regnskaber ud-

betaltes der ham betydelige Summer, 1673 1100 Rdl., 1675 800 Rdl., 1676 200 Rdl. (Fr. Beckett: Frederiksborg Slot, S. 258). Han var vedvarende Kongehusets favoriserede Portrætmaler. Hans anséligste Portræt af Christian V er vel Rytterportrætet paa Gaunø; Karakteristiken er rigtignok ikke meget dybtgaaende og hele Fremstillingen følger slavisk et af van Dyck leveret Skema. Hesten er indtil de mindste Enkeltheder den samme som paa van Dycks Rytterportræt i Louvre af Francisco de Moncado, hans Rytterportræt i Windsor af Carl den første og et Rubens tilskrevet formentligt Portræt af Ærkehertug Albrecht (Max Rooses: L'oeuvre de Rubens, Nr. 881).



Skitseret Herreportræt. Omtr. 1670.

Om end Wuchters' senere Arbejder med deres ofte noget dødt sortladne Toner og undertiden henfejede Behandling afgjort staar tilbage for hans glansfulde Ungdomsværker, kunde han dog endnu efter 1670 levere højst fortrinlige Portræter. F. Eks. Frederiksborg-Samlingens bekendte og udmærkede Portræt af Griffenfeld i hans Stormagtstid. Men det er sikkert heller ikke uden Grund, naar Wuchters i Tilegnelsen til Griffenfeld af »Den christelige Hustru« 1675 ikke undlader at berømme, »at hos Ed. Højgr. Excell. jeg altid et velbevaagen *Aasiun* ønskelig Bønhøring og dens gavnlige Virkning haver nydt«.

Wuchters bevarede Kongens Naade. I Begyndelsen af 1682 sendtes en Forordning til Rentemester Brandt om at opgøre Malerens

Tilgodehavende »wegen einiger auf Unsrer allergn. Befehl verfertigen Arbeit« og bevirke, »dasz ihm dasjenige, so er annoch mit Recht zu fordern hat, gezahlet werden möge«. Kort Tid efter døde Wuchters, d. 23. Maj blev det bevilget, at hans Lig maatte føres fra København til Sorø og »udi hans Begravelse der i Kirken, uden nogen Ceremoni hensættes«.

I Febr. 1679, da Maleren utvivlsomt var en gammel Herre, havde han giftet sig for tredje Gang. Den 15. Maj samme Aar udstedtes en kongelig »Confirmation der testamentarischen Disposition zwischen Abraham Wuchter und seiner verlobten Elisabeth Romers«. Den var oprettet »zur Vorkomung aller künftigen Streitigkeiten«, thi Elisabeth Rømers, som var Enke efter en Søn af Hofmaleren Karel van Mander, synes at have været velstillet og havde med sin første Mand en Datter, for hvilken Wuchters Aaret efter blev beskikket til Formynder. Baade Moder og Datter havde ufyldestgjorte Krav paa betydelige Summer hos Ebbe Ulfeldt i Sverig.

Efter Wuchters' Død forlod Elisabeth Rømers Landet. En af Voss kopieret kongelig Skrivelse af 21. Febr. 1685 til »die Staten von Hollandt« vedlægges Højesterets Godkendelse af Martin van Nigas Fordring paa »afgangne Abraham Wuchters efterleverske Elisabeth Rømers«, »til hvilken Dombs Execution han her ey kan gelange, formedelst hun sit gods Tiid efter anden, og imedens Sagen *procederes* herfra till Holland hafuer forflyttes, hvorfore hand os allerunderd. hafuer værit begiærendis, at Vi samme til hans Rets Befordring med voris Forskrivelse ville til Hielp komme. Da saasom os de gode Herrers geenigenhed til Justitiens administration noksommelig bekiendt er; saa hafue Vi hannem denne hans Begiering saa meget des mindre vildet veigre, og forseer Vi os till de gode Herrer, at de paa behørige stæder giører den eftertrijckelige Anordning, at forbem^te^ Martin von Niga, efter Voris høyeste Rettis Dombs Indhold, uden Ophold vederfares prompte *Execution* hos bemelte Elisabeth Rømers, paa det hand i saa Maader maa gelange til hans retmessige Fordrings Betaling. Vi ville imod de gode Herrers Undersaatter, i slige eller andre Tilfælde, Voris geenigenhed til Rettens befordringe igien lade see og kiende«.

Elisabeth Rømers giftede sig med Præsten i en Landsby ved Leiden og døde 1693.

III

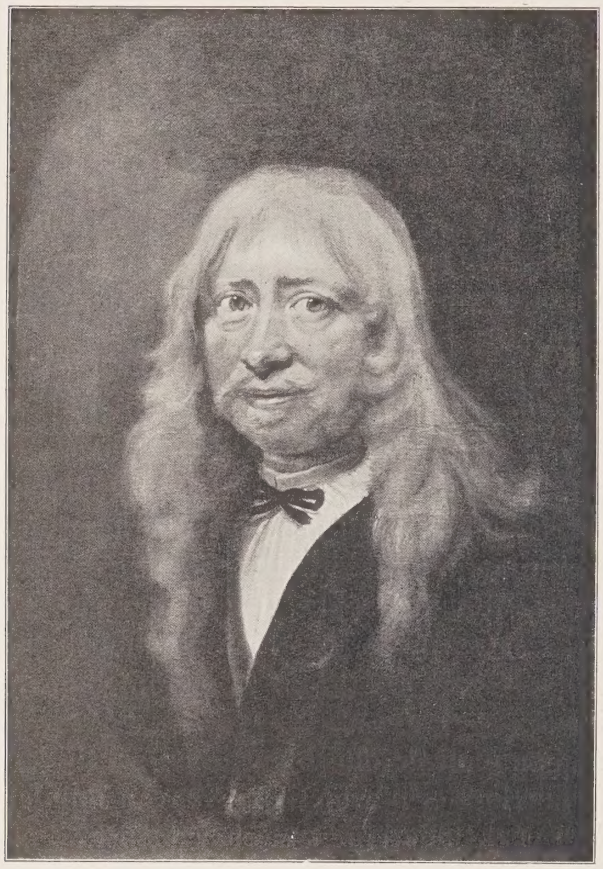
Wuchters fortjener visselig engang at faa sin Monografi. Den hidtil fyldigste og bedste Oversigt over hans Virksomhed er givet i Becketts Artikel om ham i »Dansk biografisk Leksikon«, men den er selvfølgeligt ikke udtømmende. Forhaabentligt vil der engang fra svensk Side gives fyldige Oplysninger om hans Virksomhed i Sverig. Mange af hans Billeder er tabte, Resten vidt spredte. Desuden er en kritisk Bestemmelse af hvad der skyldes ham ikke uden Vanskeligheder. Han har haft Elever og Medhjælpere, der har kopieret hans Arbejder, han har gennem Aarene skiftet Stil, og en Del af hans Billeder har stærkere Præg af Tiden end af hans Personlighed. Mange af hans Smaaportræter med blaa Baggrunde kan vanskeligt skelnes fra Karel van Manders.

Karel van Mander har fra gammel Tid et større Ry. Utvivlsomt var han ogsaa en rigere, frodigere anlagt Kunstnernatur; hans bedste Portræter — f. Eks. Raadhusudstillingens Dobbeltportræt — har en straalende Livsfylde og marvfuld Karakteristik, en frisk Naturlighed i Opfattelsen og Storladenhed i Stilen, som Wuchters med sin elegante Attituder og mere pointerede Effekter ikke naar. Men i rent teknisk Dygtighed staar Wuchters ikke tilbage for ham. De har begge overfladiske Hastværksarbejder paa Samvittigheden; alligevel har de begge gyldige Krav paa Ære og Taknemmelighed i det Land, hvor de har virket.

Hvad den ene af dem har malt er ofte bleven henført til den. Medens Wuchters' Altertavle i Sorø er bleven tilskrevet van Mander, er dennes bedste Arbejde i vort Galleri, det næsten spanske Portræt af Ove Gedde, i 1849 modtaget fra Abildgaards Enke som et Portræt malt af Wuchters og fremstillende Erik Juul. I J. C. Spenglers Gallerikatalog er Billedet af Dværgen med den danske Hund rigtig opført som malt af van Mander, men i sine haandskrevne Noter har Spengler bemærket: »Jeg er ikke ganske sikker paa, at det er af C. v. Mander, det kunde rimeligen være af A. Wuchter«.

Af Wuchters' Kunstmuseet tilhørende Arbejder er allerede det bedste, Portrætet af Ulrik Christian her omtalt og det ham tilskrevne Fiskebillede bleven nævnt. Kuriøst er et Anlæg til et Miniatyrportræt, en Mand af Slægten van der Bracht; det kan godt se ud til at være malt af Wuchters. Et utvivlsomt Arbejde af ham stammer fra Havestuen paa Frederiksborg. Det er et paa en Fyrretræsplade løst

skitseret Brystbillede af en ukendt Herre med sorte Øjne og sorte Lokker, et noget kynisk Smil om Munden og tunge Kinder, der tiltrænger en omhyggelig Barbering; han bærer pelsværksbrammet Frakke og en Halsklud efter Moden fra 1670 (gengivet S. 179). »Lidt hensmurt men ei uden Kraft og Liv«, som Høyen skriver om et andet Portræt af Wuchters fra samme Tid. Der er en vel rigelig Anvendelse af graa Mellemtoner. Det er godt gjort, men ikke fængslende.



Herreportræt. Graat i Graat.

Større Værd har et lille Portræt, som maa antages at stamme fra Wuchters' Ophold i Sverig 1661. Omtrent 1870 var det fra en Antikvarboghandel ved Frederiksholms Kanal averteret til Salg for 5 Rdl. I 1904 erhvervede Galleriet det paa Auktion efter Organist Rasmussen med den forhaabentlig rigtige Oplysning, at det fremstiller den svenske Oberst Heinrich von Delweg; et Vaabenskjold er anbragt under Portrætets ovale Indfatning. Det er et Brystbillede, kun malt Graat i Graat paa Papir, men nænsomt og nydeligt behandlet (gengivet S. 177). Maleren synes selv at have været fornøjet med det; han har betegnet det med sit Navn.

Utvivlsomt er det malt som Forbillede for et paatænkt Kobberstik. Selv om intet af Wuchters' Malerier var bevaret, vilde vi kende og agte hans Navn fra den lange Række gode Portræter af Datidens fremragende Personligheder, som efter slige Forbilleder er gengivne af Svogeren Halveg og andre Kobberstikkere. De har været Wuch-

ters en god Indtægtskilde. Den værnedes ved kongelige Privelegier. Christian V tildelte ham d. 17. Nov. 1671 Eneret til at lade hans Portræter stikke i Kobber til Forhandling.

Wuchters har sikkert i stort Antal malt Portræter Graat i Graat for Kobberstik. Materialets Skrøbelighed har medført, at kun faa er blevne bevarede. Et af dem, Forbilledet for Hubert Schatens Stik af Charlotte Amalie, brændte med Frederiksborg. Portrætet af Hans Lindenov findes paa Gaunø og fra Kobberstiksamlingen har Galleriet modtaget to af Wuchters' Graat i Graat malte Brystbilleder, mindre fortrinlige end Portrætet af den svenske Oberst, men dog smukke. Den blonde Herre gør Indtryk af at have været en nervøs, sky eller ængstelig, noget konfus Natur. Damen er med sin fjerprydede Hjelm statelig og sikker; Tanken føres uvilkaarligt til Leonora Christine eller en af hendes Søstre, men en nærmere Undersøgelse støtter ikke en saadan Gisning. Det er noget tvivlsomt, om de oprindeligt har været Modstykker, Maalene er ikke nøjagtigt ens og begge Hoveder vender samme Vej. Det er dog vel kun af Hensyn til den paatænkte Gengivelse i Kobberstik, at Mandsportrætet i Modstrid med Tidens almindelige Skik er vendt mod venstre.

Dameportræt. Graat i Graat.

De Billederne paatrykte Stempler viser, at de stammer fra Kunstkammerforvalter Lorenz Spenglers Samling. I Fortegnelsen over

denne opføres de 1809 som Arbejder af Wuchters: »Hans eget og Kones Portræter«. Bestemmelsen skyldes sagtens en ældre Tradition. Paa Auktion efter Grev Christian Danneskjold solgtes 1731 under Nr. 141 »Abraham Wuchters Portrait von ihm selbst gemahlet« (for 8 Rdl.) og under Nr. 143 »Wuchters Frau, von ihm selbst unvergleichlich gemahlet« (for 6 Rdl. 1 Mark). Højdemaalet passer med det for Spenglers Mandsportræt, Breddemaalet er noget større. Rimeligvis er de to Hold Portræter de samme, men derfor er det ingenlunde givet, at de fremstiller Wuchters og Maren Hansdatter, skøndt hun, hvis hun virkelig saa saaledes ud, med Ære kunde hænge i Dronningens Samling.

Vi kender ikke det Selvportræt af Wuchters, der — efter Bredius — allerede nævnes 1646 i Amsterdam. Som et Selvportræt af Wuchters modtog vort Galleri i 1812 et (S. 175 gengivet) legemstort Brystbillede af en selvbevidst, robust, mørkladen Herre; i Træk som i Væsen, hvis dette anes gennem Udseendet, den mest fuldstændige Modsætning til Mandsportrætet fra Spenglers Samling. Kostymet er mærkeligt, en gul Silkekappe dækker ikke en gylden Kæde med et blaat Baand over den røde Vest. Portrætet er virkningsfuldt, dog maaske mere kraftigt end solidt i Behandlingen, Hudfarven er noget citrongul og den brede Næse vel grovt malt. Bredius spurgte engang om det ikke kunde skyldes Rembrandts Elev Aert de Gelder. Der er dog neppe Grund til at betvivle at Wuchters har malet Portrætet. Torkil Klevenfelt har ejet det — i den tredje Fjerdedel af det 18de Aarhundrede — og ladet paamale »A. Wuchters. Ipse pinxit«. Klevenfelts Navnebestemmelser var ofte upaalidelige; »Selvportrætet« fra Spenglers Samling synes at have en ældre og bedre Tradition. Dog tiltales vel Fantasien mere ved at forestille sig Malerens Udseende i Overensstemmelse med det Billede, Klevenfelt har betegnet som hans Selvportræt.

Høyen lod Klevenfelts Paaskrift borttage og opførte Billedet som et Portræt af Rigshofmester Joachim Gersdorff. Angivelsen afkræftes fuldstændigt ved Halvegs Stik efter Wuchters' Portræt af Rigshofmesteren. Findes der i det hele taget noget Eksempel paa, at Adelsmænd paa den Tid lod sig fremstille med en Silkeslobrok? De lod sig undertiden male i sære Kostymer, dog aldrig i et saadant. Den Fremstillede kan heller ikke have været nogen almindelig Borgerlig, snarere en Lærd, snarest en Kunstner. Kunstnerne tog sig undertiden Friheder overfor Adelens Eneret til at bære

Guldkæder. Det blaa Baand er intet Ordensbaand, det synes bestemt til at bære et Miniatyrportræt. Maaske et Portræt af den danske Konge eller af Dronning Christine? Vi tør ikke med Sik-

Tegning. Gave fra Hofjægermester Wolff-Sneedorf.

kerhed sige, at Portrætet fremstiller Wuchters; vi ved det ikke, men vi har Lov til at tro det.

En vigtig Nøgle til Opfattelsen af en Kunstners Ejendommelighed er hans Haandtegninger. Desværre kender vi endnu ikke en eneste Tegning, der utvivlsomt stammer fra Wuchters' Haand. Da F. R. Friis samlede sine Notater om Wuchters, opførte han ogsaa en Række Tegninger, der i Kobberstiksamlingen var ham tilskrevne, men kort efter af Emil Bloch med Rette blev udskudte som apokryfe. Kun en eneste af dem kan med nogen Rimelighed henføres

til Wuchters. Det er en senere under Rembrandts Skole og Efterlignere henlagt løs og lidet fremragende Pennetegning, der fremstiller Flugten til Ægypten i en Frisekomposition, der synes paavirket fra Rembrandts raderede Fremstillinger af samme Æmne. Tegningen er dog muligvis tilskrevet Wuchters paa en Tid, da hans forsvundne Billede af »Flugten til Ægypten« endnu var kendt.

Bagsiden af den S. 185 gengivne Tegning.

Mellem den Samling Tegninger, Kunstmuseet i Efteraaret 1915 har modtaget som Gave fra Hofjægermester Wolff-Sneedorf, er en anonym Tegning fra det 17de Aarh. med forskellige Skitser og Fremstillinger paa begge Sider af Bladet ligesom ofte os Marstrand. Et smukt Studie efter en siddende Mand er omgivet af løse Krads af Kvindefigur, i et Hjørne har Kunstneren til Efterretning for sig selv om et Møde, et Valg, Breve, der skulde besvares eller lignende, noteret tre Navne: Fridrich van Bosken. Michaell van Haven. A. Flimyn. Det første og det siste er os ukendte, men Michael van Haven er os kendt som Wuchters' Efterfølger i Sorø, hvor han rimeligvis tidligere havde været Wuchters' Vikar. Navnet staar ikke som Signatur, Tegningen er ikke af ham, men maa vel skyldes en Kunstner,

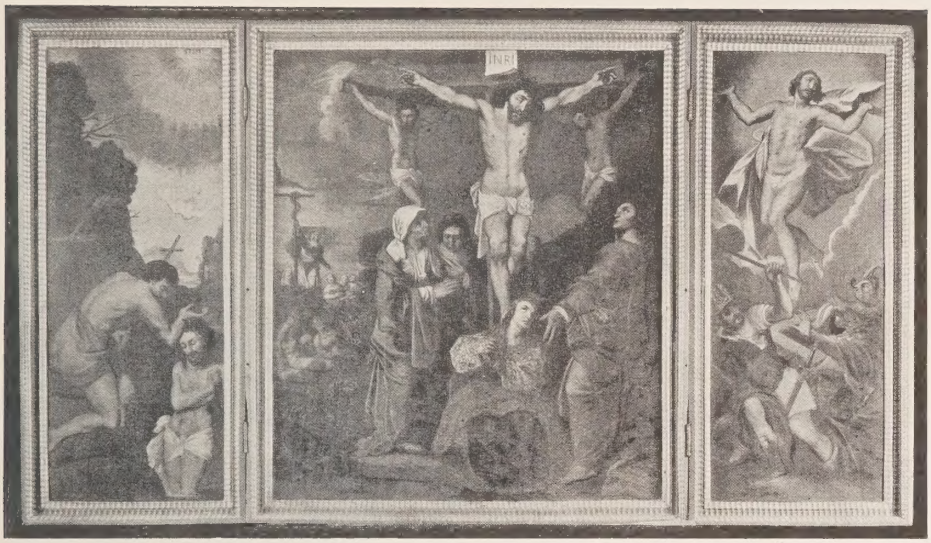
der har opholdt sig her i Landet og kendt ham. Kun en af dem kan vi tiltro den Dygtighed, Tegningen viser. Det er Wuchters. Den til venstre tegnede Dame med en Rose er ogsaa i Overensstemmelse med hans Portrætstil. Tegningen synes at skyldes en langt dygtigere Haand end Fremstillingen af Flugten til Ægypten, men det tør vel neppe betragtes som aldeles umuligt at de kan skyldes samme Kunstner.

Ogsaa Bagsiden er mærkelig. Der staar i Randen et Navn, et stort Navn, som en Besidder af Tegningen i fordums Tid har tilføjet, Navnet Rembrandt. Saa taabelig Bestemmelsen end er, Begrundelsen er forklarlig. Thi den i kraftige Sepiatoner skitserede Hovedfremstilling er lige saa stærkt og tydeligt inspireret fra Rembrandts Stil og Aand som Tegningerne af hans direkte Elever. Endog bedre og sjælfuldere end mange af dem. En ung Mand sidder ved sine Studier i et snevert Kammer, hvor Lyset falder sparsomt ind gennem et rundbuet Vindus Gitter. Højre Haand med Pennen fører han eftertænksomt op mod Hagen; foran ham staar paa et Bord en opslaaet Bog, en Globus og et Timeglas. Maaske er det kun en Skolediscipel. Men han synes som Faust og som Hamlet voldgiven den tungsindige Stemning ved forgæves Spekulation over de uudgrundelige Gaader, paa hvilken Tilværelsen — ogsaa Kunsthistorien — er saa overvættes rig.

KARL MADSEN

REMBRANDT: CLEMENT DE JONGHE.

BARTSCH 272. 1STE TILSTAND.
ERHVERVET TIL KOBBERSTIKSAMLINGEN.



En Altertavle af Reinholdt Tim.

EN ALTERTAVLE AF REINHOLDT TIM

End ikke naar man bruger dansk Maal og Vægt, hører Reinholdt Tim til Kunstens Store. Men han indtager dog en særdeles hæderlig Plads mellem de Malere, der arbejdede for Christian IV, og den Omstændighed, at han synes at være dansk født, giver ham selvfølgelig forøget Betydning for os. Det vil derfor altid kunne have om just ikke kunstnerisk saa dog kunsthistorisk Interesse, at Listen over hans hidtil kendte Arbejder, kan forøges med et nyt Nummer, nemlig en 1634 malet Altertavle i Dirnisse Kirke ved Faaborg[1].

Som Gengivelsen viser, er det en trefløjet Tavle af den i Middelalderens sidste Dage opdukkende malede Triptychontype, forsaavidt en sjælden Fugl mellem Tidens Altertavler, hvor ellers den mere eller mindre arkitektonisk opbyggede Ramme unægtelig tager Luven fra Malerens Værk. Billederne fremstiller Christi Daab, Korsfæstelsen og Opstandelsen. De er malede paa Lærred og indrammes af en Sprænglisteramme, hvis midterste Led oprindelig har staaet sort — nu egemalet — mellem de gyldne Kantlister. Fløjenes Ydersider kunde ikke undersøges. Midtfeltet maaler 201 × 178 cm.

Daaben: Christus staar nøgen i Jordanfloden med et hvidt Klæde om Lænderne; Hænderne er foldede, Blikket nedadvendt. Med højre Haand gyder den sortsmudsede Johannes Vandet over hans Hoved; han holder et Kors i sin Venstre og har Lænderne ombundne med et brunt Klæde. Foroven svæver Helligaandens Due, og øverst lyser en af mørke Skyer omrandet Straalesol med Jehovahs hebraiske Navn. Floden løber mellem stejle, kratbevoksede Klipper, i Baggrunden hæver sig et højt Bjerg.

Korsfæstelsen: Frelseren, om hvis Hoved er trykket en stor Tornekrone, hænger ligesom Røverne paa et T-formet Kors; alle er de gustne og døde. Ved Korsets Fod staar Johannes og de tre Kvinder.

[1] Af Liisbergs Rosenborg ses det (S. 245), at han 1624 leverer et »Kgl. Majestæts eget Kontrafej«, der næppe eksisterer mere.

Den hellige Jomfru er i den traditionelle Dragt: Lys graalig Underklædning, blaa Kappe og hvid Hoveddug. Med foldede Hænder ser hun op mod den Korsfæstede. Ogsaa Johannes, der bærer en brungul Kjortel og en rød Kappe, retter Blikket mod Korset, medens han slaar ud med Haanden, en Gestus der ganske passer til hans hele theatralske Holdning. Maria Magdalena, hvis store, gule Haar er udslaaet, er sunket ned ved Korsets Fod og ser extatisk ud mod Tilskueren. Som sig hør og bør, er hun pragtfuldt klædt i en grøn Kjole med karmin Brystdug, røde Underærmer og hvide Overærmer blomstret i rødt og grønt. Bag Korset ses den mere beskedne Marie Cleophas, der har en rød Kappe over sin brune Kjortel og et Perlebaand om det mørke Haar. I Forgrunden skyder Tidsler frem, medens Golgatha til Baggrund har et træbevokset Bjærglandskab, der formørkes af tunge Uvejrsskyer. Som det typologiske Forbillede for Korsfæstelsen er til højre malet Moses, der oprejser Kobberslangen, mod hvilken en Skare Jøder ser op, medens en Flok nøgne, af Slanger omvundne Israelitter har lejret sig ved Korsets Fod. Nederst til højre i Billedet ses Signaturen
R T
1634.

Opstandelsen: Den stærkt theatralske Christusskikkelse omgivet af en flagrende, lys karminfarvet Kappe svæver op mod den i gule Toner afstemte Himmel, der kantes af blaagraa Skyer. De tre Krigere bærer delvis »romerske« Kostymer, mod hvilke et 17. Aarhs. Sværd stikker underligt af. Maleren har her brugt alle Palettens Farver. En af Krigerne har saaledes en sort og grøn Køllert med violet changeant Skørt og rød Kappe.

Omend baade Tegning og Farveholdning langt fra er den bedste — ringest er ubetinget Opstandelsen — er Helhedsvirkningen dog ikke saa daarlig, selvom Billedet i sin nuværende Stand gør et noget malpropert Indtryk, og Farverne er stærkt indslaaede. Gentagne Gange har Nationalmuseet derfor anbefalet, at det skulde undergaa en Renselsesproces hos Konservator Rønne, men hidtil ganske vist uden Held!

Forklaringen til, at Reinholdt Tims Værk er havnet i Dirnisse, maa antagelig søges i, at denne efter Reformationen var Sognekirke for den nærliggende Herregaard Finstrup, nu Holstenshus. Dennes Ejer var fra 1636 Jørgen Schult, en fra det bremiske indvandret Adelsmand, der en Tid lang havde været Hofmester for Prins Frederik, den senere Kong Frederik III. Umuligt er det jo ikke, at han under Prinsens Studieophold i Sorø (1624—26) kan have gjort Bekendtskab med Maleren, som netop 1624 var bleven Ridsemester paa Akademiet, og have afkøbt ham eller hans Enke Tavlen, der først skal være bleven skænket til Kirken 1642 sammen med Prædikestolen[1]. M. M.

NOGLE WUCHTERS ARKIVALIA.

I

Arkivforskeren kan undertiden paa de besynderligste Steder finde Oplysninger, som man forgæves har ledt efter andetsteds. Det er naturligvis ikke, fordi Arkiverne er i Uorden; men Sagerne kan stundom kæde sig sammen paa en saadan Maade, at det væsentlige og principale er langt fjernet fra det, Sagen ved sin Begyndelse tenderede imod, og hvorefter den er indordnet.

Paa en Undersøgelse efter Kunstnerdata fra Midten af det 17. Aarhundrede, en Undersøgelse, som kun gav magert Udbytte, ønskede jeg for Fuldstændigheds Skyld at gennemgaa de sparsomme Rester

[1] Rasmussen Søkilde, Holstenshus og Nakkebølle S. 161 f. — Hofmans Fundatser VI, 104.

af Dronning Charlotte Amalies Arkiv, om der maaske dèr skulde findes en Maleribeskrivelse; det var forgæves. Imidlertid var der i Pakken indlagt en i Rigsarkivet løs forefunden Samling Adkomstdokumenter til Dronningens københavnske Ejendomme; naturligvis antog jeg, at den ikke kunde indeholde noget af kunsthistorisk Interesse, men Elisabeth Rømers karakteristiske Skrift fangede Øjet; jeg saa saa nærmere paa Papirerne og opdagede snart, at man paa dette mærkelige Sted kunde finde Oplysninger om Abraham Wuchters sidste Aar.

Det viser sig af Sagen, at Wuchters 5. Februar 1676 har laant en saa betydelig Sum af Dronningen som 6000 Rdl. (vel en c. 60,000 Kr. i vore Penge). Af disse Penge har han aldrig betalt Renterne, de da almindelige 6 %, saa Gælden efter hans Død, da den opgjordes, beløb sig til over 8500 Rdl.

Til Afbetaling af denne Sum havde Enken først en Regning paa Dronningen. Regningen forefindes i to Eksemplarer; den ene er afsluttet allerede 1680 og indeholder ret fyldige Oplysninger; i Margen er med Blyant alle de forlangte Summer halverede, saa der kun skal betales 30 Rdl. for en Original, 15 for en Kopi. Af særlig Interesse er følgende Post:

»Wegen Drey Jähriger allerunderthänigster undt Trey-fleissiger aufwarttung, darinnen Ihro Königl. M^{t}. in Ritzen unterwiesen, könte ich zwar, aller billigkeit nach, Täglich mehr als. 1. rdl. setzen; Sintemahl die Zeit sehr kostbahr undt zu dehme viele gute Leute drüber verabseumet, und weilen auch gleichfals dan undt wan Ihro Königl. Mayt^{tin} theils unpässlich, theils werreisset gewesen, in gleichen auch einige Heilige feyer Tage mit einfallen, so dass deshalben das gantze jahr hindurch, der Tage nach, ich nicht meine Rechnungen zu formiren weiss; als lebe [habe?] in aller (unterthänigster demuth gewissen Zuversicht Ihro Königl. Mayt^{tin} werden diese meine angewandte Zeit in allergnädigste Consideration ziehen und mir dennoch vor jedes jahr nicht mehr weniger als 200. rdl. undt also ins gesambt, vor die beschehenen dreyjährigen allerunterthänig- und Trew fleissigsten auffwartungen, allergn. zu zulegen geruhen 600 rdl.«

Denne Regning var ikke bleven betalt, vel fordi Dronningens Kasse fandt den for høj. I sin sidste Levetid indsender Wuchters derefter den anden Regning, der dels gentager den første, dels modificerer Prisen for Undervisningen. Denne Regning lyder saaledes:

Für Ihre Königl. Maytt Allergnädigsten Königin nach folgende Contrafaiten allerunterthänigst verfertiget:

	Rdl.
En originall Brust stück so Ihr Maytt. der Königin frau Mutter[1] bekommen	60
Ihr. Königl. Maytt. zweyen original klein	120
Ihr königl. Maytt. kleine Copie ..	30
Ihr Königl. Maytt. Gross für derro gewesener Cammer Hr. Jeens Rosenkrantz [til Qvitzowsholm; (1640—95); Dronningens Kammerherre 1670; 1671 Amtmand over Nyborg; Etatsraad]	30
Ditto Copie für Ihre Hoheit der Cuhr Printzessin von Heidelberg [Wilhelmine Ernestine; Kongens næstyngste Søster; (1650—1700); gift 1671 m. Kurprins Karl af Pfaltz, som 1680 blev Kurfyrste]	30
Ditto Copie für Ihr Durchl. der Princessin von zweybrück[2]	30

[1] Landgrevinde Hedvig Sophie af Hessen-Cassel, den store Kurfyrstes Søster: (1623—83).

[2] Formentlig Prinsesse Sofie Amalie (1646—95) som 1° 1678 ægtede Grev Siegfried af Hohenlohe-Weikersheim, 2° 1685 Pfalzgrev Johan Karl af Birkenfeld.

	Rdl.
Noch ein originall klein mit ein vergulden Rahm	60
Ihr Königl. Maytt. ein Copie brust stück, als Ihr Maytt. unpäslich wahr	30
Ein originall bis der Knie, dass der Hertzog Johan Friderich [af Hannover[1]] bekam	60
Originall von unsern zweyen ältesten Prinsen lebens grösse	120
Graff Lessle[2] ein Originall	60
Seine Prinselich Hoheit Prins Friderich (So die Hoffmeist: Frau Sidzell Grubbe[3] bekam)	60
Ein Originall von Ihr May^tt dass der chur Printz von Brandenburg[4] bekam und der Canceler Brandt[5] mit genommen	60
Erwendte Canceler hat auch auf Ihr Maytt Befehll ein Copie von Ihr May^tt bekommen	30
Ihr May^tt drey Jahrs Zeit allerunterthänigst aufgewartet, und in ritzen unterwiisen	200
Ein Morian 5 Monat (so nach Cassel gekommen) auf Ihr Maytt. Befehll in ritzen unterwiisen	20
Ein Bück von allen Nationen mit ferben abgesetzet[6]	100
Ditto von Städten auch mit ferben abgesetzet	50
Ein originall complet Ritzebück	10
	1160

[1] (1625-79), Dronning Sophie Amalies Broder.

[2] Grev Jacob von Leslie, den kejserlige Feldmarschal († 1685) og Sejrherren over Tyrkerne ved Esseck, var sendt til København med Hjælpetropper (Rekreditiv 15. 1. 1678).

[3] (1612—91), Rigsfeltmarskal Hr. Axel Urups Enke.

[4] Den senere Kong Frederik I af Preussen (1657—1713), Dronningens Morbroders Søn, og hendes Svoger.

[5] Geheimeraad Christoph von Brandt, Kansler i Neumark, var 1679 Brandenborgs Gesandt i København og paavirkede Dronningen meget stærkt politisk.

[6] Vor meiner Bruder. 3. Büchern so Ihro Maytt.^im bekommen, dafür 150 rdl.

Men ogsaa denne Regning er trods Reduktionen alligevel falden for Brystet; thi den bærer følgende nedslaaende Paategning af Enken:

Diese Reeckening is mij door de Heer Canselij Raadt Lincker goedt gedaen mit sis hondert en seventig Rdl. war vor hier meede quitere Actum Coppenhagen den 29 Jannuari Anno 1683.

Elisabeth Rømers
weeduwe Wuchters mp.

Altsaa er der foretaget en yderligere, betydelig Reduktion.

Men 670 Rdl. er ikke meget til Afdrag paa en saa betydelig Gæld: man maa gribe til yderligere Midler, og derfor sælges til Dronningen det Hus, som Wuchters havde ejet, og som var pantsat for Gælden.

Gaarden, eller Huset var en meget fornem Ejendom beliggende paa Slotspladsen, bag Børsen, altsaa i Byens fineste Kvarter; paa den ene Side boede Rigens Marsk, Frederik 3.s Yndling Johan Christopher v. Kørbitz; paa den anden laa den saakaldte »Ludevig Lorentzes Gaard«, som Gabel havde ejet og 1670 solgt til Dronningen, som lod sin reformerte Hofpræst, Dr. Musculus, bebo den. Selve Wuchters Hus havde i sin Tid ogsaa været Christoffer Gabels; han solgte det imidlertid 20. Dec. 1669 til Geheimeraad Morten Skinkel (1628—91), der da var Prins Christians Hofmarskal, Overkammerherre og Overstaldmester, samt gode Ven. Da han senere paa Grund af sine Intriger forvistes fra Hoffet 1671, og det viste sig umuligt for ham at naa tilbage, har han vel ønsket at skille sig af med denne Bolig. Wuchters har da meldt sig som Køber; Købebrevet er udfærdiget 1675 11. Juni; men Skødet først senere. Huset var i Grundtakst ansat til en Værdi af 1600 Rdl. Skødet lyder i Uddrag saaledes:

»21 Juli 1679 skøder Geheimeraad Morten Schinckell til Søeholm ved Prokurator . . . Til Erlig Høyagtbahr oc kunsterfahren mand Abraham Wuchter Königl. Mayt. welbestaldter Contrafeyer. Residerende her sammesteds, hans kiere Hustru og begge deris Arvinger. . . . . ..een Hans Welbh.s Gaard, jordfrije Grund och Eyendomb liggendies paa Slodtz-Pladsen, hvilken .. Eyendomb med huusse, biugning, Kielder, fersch Pompe Vand udi Gaarden, fire Jern Kachelaufne med Piller, Parneelwerch, Steenene som tilforn hafue verit brugt til Bislag og med lige Frihed oc Rettighed som hans Welbh. dend af Sal. Stadtholder Christoffer von Gabell Schiødt og forundt er.«

Prisen kendes ikke.

Wuchters har nu udsmykket og forbedret Huset i den Tid han har ejet det. Det har aabenbart været en ret rummelig Ejendom; der tales om Stald til 4 Heste, om Salen til Gaden og om Galeriet; saa den maa antages at have været et godt Pant for de af Dronningen laante 6000 Rdl.

Imidlertid er der Ting, som tyder paa, at Wuchters omtrent 1680 har tabt noget af sin Arbejdskraft; der findes kun faa Leverancer fra ham efter den Tid, og da Gælden stadig vokser, fordi Renterne ikke betales, synes det, at Dronningen har forlangt yderligere Sikkerhed, i hvert Fald omtales det, at hun som yderligere Pant har faaet en forseglet Koffert med Guld og Sølv i.

Da derfor Enken tænker paa at drage ud af Landet, har det været af Betydning for hende snarest at faa fat i denne Koffert; hun sælger derfor Dronningen Gaarden for 7940 Rdl., hvilket er den Sum, hun skylder Dronningen, efter at hendes Modregning er fradraget. Hun sender dog, da alt er i Orden, Dronningen følgende Brev, som kaster et Lys over hendes økonomiske Forhold:

Allerdurchleüchtigste Allergnädigste Königin undt Fraw.

Ew. Königl. Maytt. werden ausser zweiffel schon von dero Cantzeley Raht und Cammer Secretarium Lincker allerunterthänigst berichtet sein, wie nunmehro der accord wegen meines hauses in Ew. Maytt. nahmen mit mir gemacht seine richtigkeit in so weit hat dass es bloess allein wirt auf die unterschreib und auswechselung der darüber aufgerichteten instrumenta beruhet. Wann aber allergnädigste Königin und Fraw ich bey diesem Kauff im Gringsten nichtes prosperire ohne dass ich mein Ew. Königl. Maytt. Versetztes Pfandt dadurch wiederumb Gewinne, im übrigen aber keinen Bahren schilling davon erhebe womit ich die bey sothanen Kauff verfallende umkosten abtragen, auch Ew. Königl. Maytt. bey solcher bewandtniiss wohl versichern kan, dass ich darzu und zu meiner nohtwendigen unterhalt sonsten nichts habe sondern anderwerts dasselbe wegen wieder Versetzung meiner noch Wenigen haabseligkeit auffnehmen muss. wo Ew. Königl. Maytt. aus gnädigster Consideration das sie dieses haus durch dero darauf vorhin versetztes Capital anitzo und durch solches gleichsahm ungewerket erlanget nicht ins mittel tretten und aus Königl. Gnaden zu meiner Sublevation ein erkleckliches zuzulegen geruhen wollen, welches ich doch von dero angebohrnen Königl. Clemense festiglich hoffe, und dahero in solchem unterthenigst und demütigsten Vertrawen mich unterstehe deroselben hiedurch demütigst anzuflehen, Sie mir Die Königl: Gnade erzeigen — und die Determinirte Kauff Summa als ein Königl. Verehrung noch in etwas und wo nicht höher doch wenigstens zu 8000 Rthlr. adimptiren wollen, welches doch unter bürgerl. standes also gebraüchlich, dass über den beschlossenen Kauff Summen eine Verehrung zugegeben werde.

Ich aber keinesweges dieses also sondern aus hoher gnade in kegenwertigem Betrück erbitte vnd Ew. Königl. Maytt. ein geringes ist, so werde Ich solches allerdemüthigst zuverdienen Jederzeit sein.

Ew. Königl. Maytt. allerunterthänigst
demütigst und gehorsambst Dienares
Elisabeth Romers
weeduwe van A. Wuchters.

Bagpaa Brevet, som er skrevet med en flydende Skriverhaand, og hvor kun Underskriften er Elisabeth Römers, staar: »Die Wuchterische Wittibe bittet umb die 8000 Rd. voll zu hauss kauf summa«, og »I. K. M. haben Supplicantin in gnaden hierin deferiert und dass die acht Tausend Rdl. voll guth werden sollen bewilliget«.

Elisabeth Römers har alsaa faaet en lille Sum Penge udbetalt (60 Rdl.), men hun har ogsaa forpligtet sig til at betale alle Afgifter og Omkostningerne ved Salget, undtagen Halvdelen af Pergamentet; hun forpligter sig til at flytte til Paaske.

Købebrevet er af 16. December 1682; Wuchters var altsaa allerede den Gang død; Skødet udstedes 22. Jan. 1683 og findes endnu, omhyggeligt kaligraferet paa Pergament. Det opregner noget af det mur- og nagelfaste Inventarium og andre Goder: »otte jerenkachelofuen, huoraf dend ene er med Sex Messing Piller og thuende Messing Knapper, Parneelwerch, Gemolleder udi den under Stuffue, som kaldes geistlig Historius, thuende Forslag for Schaarstenene, fersk Pompe Wand udi Gaarden, samt Kielder, Ind- och Udkiørsel sammesteds.«

Som man ser har Wuchters forbedret Ejendommen.

Blandt Dronning Charlotte Amalies Papirer findes ogsaa et Udkast til en Synsforretning over den Wuchterske Gaard fra 27. Juli 1687 i Anledning af, at Storkansler Grev Fr. Ahlefeldts Enke Grevinde Marie Elisabeth Ahlefeldt til Langeland og Rixingen, født Grevinde af Leiningen og Daxburg har i Sinde at leje Gaarden.

Synsforretningen er foretaget med den yderste Nøjagtighed og giver et godt Billede af Husets indre Udstyr, som var meget herskabeligt.

Da det vil falde for stort ud at gengive hele Dokumentet, skal blot enkelte særlig karakteristiske Detailler fremdrages. I Porten fandtes en Trappe af gotlandsk Marmor med to Piller og med Bænke og med en hugget, men noget beskadiget Stenportal. I den underste Sal var der 4 Fag Vinduer med fransk Glas og forsynede med 17 Jernstænger, desuden malede Tapeter, Panelværk og ved Væggene stod 11 Skilderier.

I underste Etage omtales ogsaa ved Siden af et lille Sovekammer et Kammer hvor over Caminen stod Salig Wuchters Contrafay, med en udskaaret Ramme.

Huset har ialt indeholdt en c. 30 Rum. Paa Loftet omtales to Vinder med Tovværk, og ogsaa et Dueslag.

II

Dronningens Køb af Gaarden havde for Enken endnu en Betydning; den bevirkede, at Kongen udsendte Ordre til at faa Statens Regnskab med hende opgjort; thi Ejendommen skyldte endnu Grundtaxtskat fra 1680, ialt 176 Rdl., hvilke skulde afkortes Enken i hendes Tilgodehavende.

Allerede den 31. Marts 1682 har Kong Christian 5. tilstillet Rentemester Peter Brandt Ordre om at gøre Regnskab med »unser Contrefaier Abraham Wuchter«.

Imidlertid er Sagen ikke fremmet, Wuchters døde, og først 12. Febr. 1683 indkom Enkens Regning. Hele denne vidtløftige Sag findes endnu paa Rigsarkivet (Afregninger, III, Nr. 160). Regningen lyder saaledes:

Nr. 1. Vermöge nebengelegte des Königl. Rentschreiber Samuell Bieners gemachten abrechnung restiret meinem Sehl. Mann als Gewesener Contrafeyer auf Soröe wegen seiner vom 1. Aug. 1658 bis d. 1. May 1662, restirenden $3^3/_4$ Jahrs Gage á $345^1/_3$ rdr. (Bieners Attest er vedlagt) . . 1295 Rdl. 4 ß

Dazu hat derselbe nachgesetzte arbeit gemache tvnnd geliefert und zwaer im Jahr Anno 1675.

Nr. 2. Zwey original Contrafeien von Ihr. Königl. Maytt. dem Könige vnd der Regierenden Königinnen welche Ihr Dhl. dem Herzogen Ernst Günthern auff Sunderburg geschencket. Jedes Stück nach Ihre Königl: Maytt: allergnädigsten Promess a 60 rdr. . . . . 120 Rdl.

Dazuz wey mit matgold verguldte Rahmen verfertigen lassen a 40 Rthl. 80 Rdl.

Hertil findes følgende interessante Attest:

»Myn Heer Wochter, Syne May^ten^ hebben my befohlen aen U. L. te doen weten, dat endlick gheconsenteert aen U. L. te gheeven voor ellick portraict groot ofte kleyn heel ofte halff, originael sextigh segge 60 Ryxdaelders ende voor een Copy dertig segge 30 Rychsd waernae U. L. sich terichten.

U. L. Dienst.

9. Januar 1673. *Griffenfeld.*

Nr. 3. Auff Königl. befehl. damahls Ihre Königl. Hoheit original Contrafey verfertiget vnd an dem Hertzogen Ernst Günthern geliefert, mit einem dazu schönen vergueldeten rahmen. . . . . 120 Rdl.

Til denne og foregaaende Post slutter sig en egenhændig Kvittering fra Hertuginde Augusta af Slesvig-Holsten-Sønderborg-Augustenborg, udstedt 30. Jan. 1683. og omtalende de tre ovennævnte Billeder fra 1675 med »ausgeschnitzten grossen vergüldeten Rahmen«. Hertuginden (1633—1701) var Hertug Ernst Günthers (1609—89) Gemalinde. Han boede som Guvernør over Als paa Sönderborg.

Nr. 4. Auff allergnädigsten Befehl ein Original von Ihre Königl. Maytt. auf einen Kupffern platen mit einen Schönen vergulten Rahmen verfertiget, so dem Hr. Ober Jegermeister Ihro Excell. von Hahnen [Vincents Joachim (1638—80)] ausgeliefert worden dafür. . . . . 138 Rdl.

Nr. 5. Bald darauf haben Ihre Königl. Maytt ein Gleicher an dem Hertzogen von Plöen [Johan Adolf, dansk Overfeltmarskal (1634-1704)] undt verfertigen lassen, sampt den Rahmen bruniret in Gold. . 138 Rdl.

Nr. 6. Ein gleiches an Ihro hohe Excell. [Ulrik Frederik Gyldenløve] verfertiget überliefert mit dem platen auch. 138 Rdl.

Som Bevis herpaa er vedlagt en af U. F. Gyldenløve underskreven Erklæring;

»At Hans Kongl. Maj^ts^ Schilderie aff S. Wuchters forferdiget mig for nogle Aar siden er bleffuen tillskiket, attesterer herved

U. F. Glew.

Kiøbenhafn. d. 26. maj: 1683.

Det er eet Brystbillede.«

Nr. 7. Eben dasselbe auch an Ihre Excell. dem Hr. Gross Cantzeler [Griffenfeld] auf allergnädigsten Königl. Befehl ausgeliefert worden . . . . . 138 Rdl.

Nr. 8. Bald darauff haben Ihre Königl: Maytt: ein Original verfertigen und an Ihro Kongl. Maytt. die Fr. Mutter abfolgen zu lassen befohlen auch wie vorige drey auff Kupfferplaten geschildert für. 138 Rdl.

Nr. 9. Dato (!) von der Regirenden Königinnen ein Original verfertiget dafür . . . . . 60 Rdl.

dieses ist ebenfals die Königl. Fr: Mutter abgefolget worden.

Nr. 10. Hierzu restiret meinem Sehl. Mann nach beygelegter Königl. Bestallung seine Gage vom letzten Novembr. A° 1674 bis 1675 . . . . . 200 Rdl.

Her er vedlagt Copie af Bestallingen fra 20. Nov. 1671, hvorved Kongen . . . »bestiller og antager Abraham Wuchter till at werre vorres Konterfeyer, Thij skall hand werre os som sin absolute Souveraine Arffue Konge og Herre huld og troe, vores og worres Kongl. Arffuehuses gaufn og beste søge, vide og Ramme, skade og forderff af yderste Magt Effne og formue hindre, forrekomme og afwerge, i Serdelleshed skall hand huis Arbeyde ham tiid efter anden af os Anbefallet worder, werre sig udj Konterfeyn eller anden Konster og widenskaber, som hand lært haffuer med ald fliid og vindskiebelighed for billig og tilbørlig betalning forrette, saa og med alle vorress Konst Skilderier flittig og goed inspection haffue, og dennem tilbørlig og forsuarligen vedlige hoelded, og hellers i alle moder sig saaledis skiche og forholde, som en ærlig troe og Opriglig Kontrefeyer og ædsoren tienner eigner og velanstaar . . . aarlig Løn og Besolding Tauhundrede Rixdaller . . . af worres egit Cammer«.

Anno 1676. Nr. 11. Zwey Copeyen von Ihre Königl. Maytt. dem Könige vnnd der Königinnen, welche nach Eisenach seind gekommen Jeder 30 Rthl. . . . . 60 Rdl.

Nr. 12. Zwey Originalen von Ihre Königl. Hoheiten und dero Hr. Bruder Ihre Hoheit Printz Christian auf eins mit einem schönen vergüldeten Rahmen.. 120 Rdl.

Nr. 13. Des Hr. General Arenstorffen [formentlig Carl (1625—76) jfr. Post 1 S. 197] contrefait auf allergnädigsten befehl dreymahl verfertiget, davon Ihre Königl. Maytt. selbst das eine, das ander andero fr. Mutter die verwittibete Königinn vnd das dritte zu allergnädigsten Disposition annoch bey mir in verwahrung stehet jedes für 30 Rthl. . . . . 90 Rdl.

Nr. 14. Der Cron Printz und Printz Christian in Lebens Grösse abermahles mit den Rahmen . . . . . 120 Rdl.

Nr. 15. Einen besessenen Corporal ab Contrafeyen müssen auf Ihre Königl. Maytt allergnedigsten befehl davon das Contrefait annoch bey mir in Verwahrung. . . . . 30 Rdl.

Nr. 16. Meines Sehl. Mannes restirende Gage nach Königl. Bestallung von Novemb. A° 1675 bis Novembr. 1676. . . . 200 Rdl

Nr. 17. Unnd dan gebühret demselben noch der von Lorentz Tuxen hierneben gelegten abrechnung wegen der Kupfferstecherey berechnet bis d. 1. May 1676 den restirenden Gage betreffend.

277 Rdl. 1 ℔ 4 ß

Herpaa er et Bevis vedlagt, udfærdiget 1. May 1676, at Wuchter resterer Besoldning paa 1. Kaabbersticker (som Sal. Albrecht Halweg bekommet hafver) effter Chr. 5. Bestallings Brev »udi Bestallings Bogen Lib. D. Folio 231« Aarh. 200 Rd. som bedrager fra dend 10. December Anno 1673, hvoraf han dog 10. Dec. 1674 har modtaget 200 Rdl.

Endvidere er vedlagt Copie af Bestallingen, hvorefter Wuchter faar Halweghs Løn mod at »hand skall forpligt verre at holde till vorris tieniste en ferdig och dygtige Kaabersticher, som renligen, finnedt och kunstlichen udj Kaaber kand stiche, vden wiidere arbeidzløn at begiere, for huis Arbeid han for os giør. . . .«

Nr. 18. Das von Ihre Königl. Maytt zu der Kupfferstecherey allergnedigst abgelegte Rodschildische Vicariat wovon sonst die Jährl. Hebung nach des Rentschreiber S. Bienern beygelegte ausrechung zu 94 Rdl. 12 ß d. betragend haben diesselbe allergnedigst wiederumb eingezogen vnd dafür andere bahr bezahlung aus dero Cammer versichert von A° 1673 bis A° 1676 sig betragendt.. 282 Rdl. 2 ℔ 4 ßd.

Vedlagt er »Jordebog offuer St. Michaelis Vicariat »Summa 52 T. Byg a 1½ Rdl., 17½ T. Havre a 4 ℔, 3 Lam a 3 ℔, 3 Gæs a 12 ß, 4 par Høns a 8 ß og 9 Rigsort.«

Anno 1677. Nr. 19. d. 23. Januarij vermüge Ihrer Königl. Maytt. allergnädigsten befehlig an Fr. Anna Cathrina Wandalin 2000 Kupfersticken zu behuef der Salbungs beschreibung ausgeliefert jedes 8 sk. . . . . 333 Rdl. 2 ß

Vedlagt Kongens Ordre af 22. Maj 1676 om Udleveringen og Anna Cathrine Winstrup, Salig Dr. Johan Wandalls, Kvittering. Biskop Hans Wandal; som havde salvet Kongen, døde nemlig 1675; hans Enke 1678.

Nr. 20. Auff allergnädigsten Befehlig zwey Copein vonn Ihre Königl. Maytt. und der Regierenden Königinnen verfertiget und Ihre Excell. Hr. Gosche von Buchwaldt[1] abfolgen lassen nach Ihre Excell. der Hr. Geheimbden Raht. von Ehrenschildten[2] attest dafür. . . . 60 Rdl.

Nr. 21. Desgleichen 2 Copeyen die durch Ihre Excell. den Hr. Geheimbten Raht. von Ehrenschild an dem Extra ordinair Envoyé Ihre Excell. Hr. Høeg[3] gesandt worden . . . . . 60 Rdl.

Nr. 22. Noch ein Original Contrafait von Ihre Königl. Maytt. vnnd eine Copey von Ihre Maytt. die Königin, die an dem Graffen Anthon von Altenburg[4] nacher Nimwegen überschicket worden . . . . . 90 Rdl.

für beide Kupfferne platen dazu. 16 Rdl.

Die letzte drey Pöste attestiren Ihre Excell. vonn Ehrenschild wie auss bey gelegtes zu ersehen. Das Ihnen alles dasselbe wissend.

[1] Godske Buchwald (1624-1700) var Gesandt ved det Brandenborgske Hof.

[2] Conrad Biermann (senere v. Ehrenschild) (1629—98) var 1677 Kammersekretær i tydske Kancelli; først 1681 og 82 blev han adlet og optaget i Geheimekonseillet.

[3] Just Høeg (1640—94) var Danmarks Ambassadør under Fredsforhandlingerne i Nimwegen.

[4] Grev Anton af Aldenburg, (1633—80) den legitimerede Søn af den sidste Greve af Oldenborg var Danmarks Statholder i Oldenborg og fra 1677 Formand for den danske Ambassade i Nimwegen.

Nr. 23 Einem in dem Sunde gefangenen Fisch auferhaltenen allergnedigsten befehlig abgeschildert welcher annoch in meiner verwahrung dafür. . . . . 30 Rdl.

Nr. 24. Ihro Königl. Hoheit Printz Friderich vnnd Printz Christian in Lebens Grösse auff einen Stüch so nacher Cassel[1] gesandt worden dafür. 120 Rdl.

Nr. 25. Dito im Gleiches nacher Dresden[2] . . . . . 120 Rdl.

Nr. 26. Meines Sehl. Mannes eines Jahrs Besoldung Nov. 1676—Nov. 1677 sowohl als Contrafeyer vnnd Kupfferstecker. . . . . 400 Rdl.

Nr. 27. — unnd wegen der Vicariats . . . [jf. Post Nr. 18]. . . . . 94 Rdl. 12 ß

1678. Nr. 28. Ein Original von Ihre Königl. Maytt. an den Keyserlichen General Lesle[3] uberliefern müssen . . 60 Rdl.

Nr. 29. Ditto ein Original mit dem H. Ober-Stallmeister Haxthausen[4] ann dem Bishoff vom Münster[5] geschicket nach Ihre Excell. H. Ehrenschilden attest dafür. . . . . 60 Rdl.

Nr. 30. Ihre Königl. Hoheit Printz Friederichs Original ebenfals nach Münster verschicket. . . . . 60 Rdl.

Nr. 31. Vonn Ihre Königl. Maytt eine Copey vnnd Ihre Maytt die Königinn en original verfertiget so dem Envoyé Lindenow[6] in Engeland nach Ihre Excell. H. Ehrenschildten attest zugesand nebst zwey schöne Rahmen. . . . . 150 Rdl.

[1] Se Note 1 S. 191.

[2] Kongens Søster Prinsesse Anna Sophie (1647—1717) var gift med Johan Georg III af Sachsen.

[3] Se Note 2 S. 192.

[4] Baron Anton Wolf v. Haxthausen (1647-94).

[5] Christoph Bernhard von Galen, Fystbiskop i Münster havde sendt Christian 5 Hjælpetropper mod Svenskerne.

[6] Christian Lindenow († 1680).

Nr 32. Zwei Brust Bilder von Ihre Königl. Maytt. dem König vnd der Königinnen in original auf Kupffer platen verfertiget ..... 120 Rdl.

Zwey grosse schöne vergüldete Rahmen dazu dafür bezahlt ..... 100 Rdl.

Alles nach Ihre Excell. der Hr. Geheimbden Raht von Ehrenschildten attest.

Nr. 33. Auff Ihre Maytt. allergnädigsten Befehl eine Reise nacher Landes Cron gethan desfals Verumkostet. ... 10 Rdl.

Nr. 34. Gage und die Intraden von dem Vicariat bis 20. Nov. 1678. 494 Rdl. 12 ß

1679. Nr. 35. Zwey Original von Ihre Maytt. dem Könige vnnd der Königinnen, welche nacher Brandenburg verschenckt worden verfertiget dafür ..... 120 Rdl.

dazu zwei köstliche sehr wohl vergülte Rahmen verfertigen lassen welche gekostet ..... 100 Rdl.

Zvey Kupfferne platen dazu haben gekostet ..... 16 Rdl.

Efter Ehrensehildts Attest er de oversendte med Cantzler Brandt (se note 5 S. 192); Attesten omtaler ogsaa at et originalt Brystbillede paa Kobber af Kongen sendtes til Brandenburg.

Nr. 36. Ihr. Maytt. der Königinnen Original auf ein Kupfferblat in Weiss und Schvartz so Ihre Königl. Maytt. annoch in Ihr Cabinet vermuhtl. beybehalten haben ..... 60 Rdl.

für das Kupffer blat. ..... 2 Rdl.

1680. Nr. 37. Ders Hr. Envoyé Magnus Scheel [Gesandt, (1650—94)] hat auff Ihre Maytt. allergnedigste Befehlig zwey Copeyen mit nacher Schweden bekommen kosten ..... 60 Rdl.

dazu zwey vergülte Rahmen verfertigen lassen so gekostet ..... 30 Rdl.

Ehrenschilds Attest.

Nr. 38. Zwey Stücken von Carll v. Manders, welche der Voigt auf Rosenburg eingesant repariret dafür ..... 20 Rdl.

1681. Nr. 39. Auff Ihre Königl. Maytt. allergnedigsten Befehl durch dem Hr. Ober Cammer Juncker Knudten ein original von Ihre Königl. Maytt. auf Kupfer an einem Nahmens Priör dem amalirer folgen lassen müssen dafür mit dem Kupfferplaten ..... 68 Rdl.

1682. Nr. 40. d. 30. Juny hat der Königl. Lacquey Paull auf Ihre Königl. Maytt. allergnedigsten Befehl das von meinem Sehl. Mann allerletzt verfertigtes Original Contrafait von Ihre Königl. Maytt. Selbst abgeholet dafür .. 60 Rdl.

Nr. 41. Dato auch eines von Ihre Königl. Hoheit in gleicher form abgeholet worden dafür ebenfals ..... 60 Rdl.

Nr. 42. vnd dan restiret .. Gage und Intraden 1679—1682.... 1976 Rdl. 3 ℔

Summa... 8710 Rdl. 4 ℔ 4 ß

I denne Regning fragaar.

1678. Nr. 1. 1. Aug. hat der Kgl. Cammerrath und Oberzahlmeister auf obschlag meines Sehl. Mannes forderungen an dem Gen. Carll von Arenstorffen[1] bezahlen lassen..... 769 Rdl. 4 ℔

1679. Nr. 2. 1. Martii betalt. Wuchter ..... 500 Rdl.

1680. Nr. 3. 25. Jan. betalt. Wuchter ..... 200 -

1681. Nr. 4. 19. Jan. betalt. Wuchter ..... 200 -

1682. Nr. 5. 30. May zu meines Sehl. Mannes Begrebniss erhoben. ..... 300 -

Nr. 6. vnd den habe am 30. Octobr. aus der Königl. Zahl Cammer erhoben.... 182 - 3 ℔

2202 Rdl. 1 ℔

[1] Jfr. Post 13 S. 195.

Nr. 7. Desuden Resterer Krigskopskat samt Prinsessestyr fra 1678—1680 samt Grundskat saavel for Huset bag Børsen, som for Hus og Plads i Ny Kongensgade..... 333 Rdl. 2 ℔

2533 Rdl. 3 ℔

Saaledes resterer 6177 Rdl. 1 ℔ 4 ß.

Elisabeth Rømers
weduwe Wuchters mp.

Tilføjet: ÷ Abr. Wuchters Grundskat 1682 for Ny Kongensgade Gaarden..... 20 Rdl.
Kaaberskat 74, 75, 76 ... 6 - 6 ß

III

Blandt Papirerne angaaende Dronningens Køb, er ogsaa fremlagt en Genpart af Konfirmationen paa A. Wuchters Testamente af 22 Martij 1679 (Kiøbenhafn), konfirmeret 13. Maj (s. A.) (Copenhagen.) Det lyder:

Efftersom det hafver behaget Dend Alwidende Gud at samble formedelst It u-opløselig Kierligheds baand, wii Efterskrefne Abraham Wuchters och Elisabeth Röemers, vore Hierter tilsammen, Saaledis at wj hafver indlat os i Wenskab oc nest Guds hielp agter at træde sammen i Ægteskab, hvortil Gud wilde forleene Naade, Lycke oc Welsignelse, Saa hafuer wij tilforne betenckt voris Dödelighed, oc at ingen af os kand undgaa Döden, huis Tiid, Tiime Eller sted er uwist, oc derfor til at af werge oc forekomme ald den widerwerdighed som saadan Döds fald kunde foraarsage, Hafuer wi paa hans Kongl. May. Wores allernaadigste Arfue Konge oc Herris allernaadigst behag med huer andre for afskediget, indgaaed og besluttet efterfølgende forplicht oc Testamente, nemblig at om saa skeede, at vi udj voris nest Guds hielp forehafuende, Gud Gifue oc Løckelig Ægteskab, ei skulde med Lifs Arfvinger blifue Welsignet, men Een af os foruden Liifs Arffvinger ved Döden afgick, da skall dend efterlatte oc lengst lefvende foruden nogen forseigling, Registering Wurdering eller Rettens Middels ofververelse i woris boe Eeniste oc allene, foruden arfvinger noget deraf at gifve, anamme nyde oc beholde alle de Midler wij til sammen hafuer oc os efterlader, i hvad det vere kand, eller med hvad nafn det nefnis maa, Och det sig som sit egit saa tienlig oc nöttig giöre, sampt skalte oc walte dermed efter Egen Willie som wij best oc tienligst eragter, Wil oc kand foruden nogen vore Arfvingers Paatalle eller prætension i alle maader, dog skalt den lengstlefvende som saaledis Boen oc Midlerne beholder, were forplicht at betalle ald woris fælleds Gield, oc derfor holde dend Afdödes Arfvinger krauf oc Schadesløes, men scheede det saa at nogen af os sig udj Ækteschab igien indlod, da skal dend afdøds Arfvinger til en Kiendelse gifvis och betahlis fiire Hundrede Rixdaler, oc ellers icke widere, huorfor de skall vere plichtig qvitering oc afkald strax at gifue, oc i det öfrige i alle maader Rette oc forholde sig efter denne voris Willie. Skulde det oc motte hende sig at dend lengst leffvende sig icke i noget nyt Ægteskab indlod, mend blef besiddende indtil Gud dend samme oc tillige med bortkaldede, Da schall begge voris arfuinger boen effter beggis woris Död tiltræde, annamme, beholde, oc imellum sig deele som Lands Loug oc Ret er. Herhos er vi imellum os for afskediget, at dersom Elisabeth Røemer schulde først ved Döden afgaa, da skal hendis Datter Anna Maria von Mander forud nyde oc beholde aff Boen den Summa oc alt hvis hendis Mormoder Maria von Manders Elisabeth Röe-

mers ved deris dennem imellem opret-tede Contract gifuet oc forundt hafuer, hvorpaa under Elisabeth Römers haang, en Rigtig forteignelse schal opsettis oc til efterretning hoes dette Testamente Anna Maria til gode leggis oc forwaris oc dernest skal hun Anna Maria von Mander Gaa liige i Arv oc Deeling med Abraham Wuchters arfvinger i hvis öfrige midler vj os begge efterlsder, dog saa, at Abraham Wucters blifver dermed besiddende, indtil om hand sig enten forandret igien i Ægteschab, eller ved Døden afgick, Och skall eller maa hans Arfvinger herudi ei blifue eller vere Anna Maria von Manders i nogen maade hinderlig, men schall vere oc blifue hende saaledis u-modsigelig til deel oc arf som forschrevit staar i alle maader. Att dette Saaledis af os oc vore Arfvinger paa begge sider Uryggelig skal holdes oc efterkommis, hafver vij dette begge med vore Egne hender underskrefuit oc med vore Zigneter hoströgt bekræftiges, Bedendis Hans Kongl: Maytt: Woris Allernaadig: Arfve Konge oc Herre: Dybeste underdanighed at han i Naade vilde behage denne Woris forskriftning at Confirmere oc Stadfeste, sampt naad: befalle alle Vedkommende sig allerunderd: der efter at Rette.

A Wuchters mp L. S. *Elisabeth Romer* L. S.

O. A.

BILLEDHUGGERARBEJDERNE FRA ØSTER-STARUP KIRKE

I et typisk østjysk Landskab, med store Bakkedrag og Skove, ligger Landsbyen Øster-Starup en god Metermil Nord for Kolding. Som det er Naturforholdene, der har præget Landskabet, er det de kirkelige Forhold, der har haft afgørende Indflydelse paa den ældgamle Sognekirkes Form. Sognet hører nemlig under Ribe Stift, der her strækker sig tværs over Halvøen, fra Vesterhavet til Kattegat, og Forudsætningen for den østjyske Landsbykirke er Ribe Domkirke. Allerede i det 12. Aarhundredes første Halvdel begyndtes i Stiftstaden Opførelsen af den anselige Stenkatedral, og til den rige, firdob-

Fra Øster-Starup Kirkes Nordportal.

belte Sokkel under Korrundingen anvendtes huggen Granit. Men den Granitsokkel, med Rundstav over Hulkehle, som Øster-Starup Kirke har under Skib og Korets Vestparti, er aabenbart et Kompendium af de overdaadige, attisk profilerede Sokler under Domkirkens Korrunding. Katedralens Mure blev dog rejste af Tufsten fra Rhinegnene, og det samme, over Havet indførte Materiale brugtes til en Række Landsbykirker i de stenfattige vestjyske Egne. Men i det øvrige Jylland, hvor Istidens Rullestensblokke findes i Mængde, byggedes Kirkerne gærne af Granit, enten raa som den laa paa Marken, eller tilhugget i Kvadre. Af saadanne Granitkvadre blev Øster-Starup Kirke opført.

Ogsaa et andet Træk peger mod Ribe Domkirke. I Hulkehlerne ved de to Døre ind til Skibet er der hugget Hoveder. Men lignende Hoveder er huggede i Korrundingens Sokkel paa Domkirken, ikke just i Soklens profilerede Led, men paa Halvsøjlernes Fodstykker, der gaar i eet med Profilet. Saadanne Hoveder, i Soklen eller paa Søjlefoden, genfindes paa andre Kirker i Omegnen af Øster-Starup, Viuf, Sønder Vilstrup og Store Andst; derved røber disse Kirker deres Slægtskab, i første eller andet Led, med den store Moderkirke i Ribe.[1]

Det Nag, der i Almindelighed næres til gammel Bygningskunst, er ogsaa gaaet ud over Starup Kirke. Herved sigtes ikke til, at den oprindelig taarnløse Kirke i den senere Middelalder har faaet et Murstenstaarn i Vest. Thi dette kraftige, firkantede Taarn klæder Kirkebygningen, afslutter den godt og giver den Anselighed. Heller ikke kan der ankes over, at Koret er blevet udvidet mod Øst med Mursten, uagtet denne Udvidelse er foretaget ret unænsomt. Et Rundvindue, hvis Karmsten endnu er bevarede, gik derved i Løbet. Men praktiske Grunde har aabenbart været stærkere end Hensynet til Bygningens Helhed. Derimod er det barbarisk, at en Søjleportal af Granit er blevet nedbrudt. Nogle Brudstykker af den findes endnu ved Kirken. En Søjlefod med attisk Profil og tilhørende firkantet Plint er et ualmindelig pynteligt Stykke Granitskulptur. To Søjlehoveder har Bladkapitæler, det ene desuden profileret Abakus. Ogsaa disse Brudstykker peger mod Ribe. Paa Domkirkens ældste Partier, Korrundingen og Portalen ved »Kathoveddøren«, d. e. Døren ind til den søndre Korsfløj, findes tilsvarende Enkeltheder.

[1] Arkitekt J. F. C. Uldall har (i Sallinglands Kirker. Første Afdeling. S. 1, Anm. * og S. 17) omtalt Anvendelsen af Sokkelhoveder paa jyske Granitkirker, og har ogsaa fundet dem paa fynske Granitkirker. Til de anførte Eksempler kan føjes Gamtofte Kirke ved Assens.

I

Starup Kirkes Norddør, Kvindernes Indgangsdør, er nu tilmuret. Over Soklen hviler en Karmsten, hvis to frie Sider er hugget til et Relief. Det viser en Løve i Færd med at opsluge en skægget Mand, den har grebet med Forpoterne. Den tilsvarende Karmsten, fra Dørens anden Side, er flyttet hen paa Skibets Sydvesthjørne. Ogsaa den har et Billede i Relief af en Mand og en Løve. Men Billedhuggeren har sindrig benyttet Stenens to frie Sider til sin Komposition. Bredsiden udfyldes af Løven, Smalsiden af den flygtende Yngling, om hvis Midie Løven har slynget sin højre Forpote, alt mens den hugger Tænderne i hans venstre Overarm.

Kirkens Syddør, Mændenes Indgangsdør, hvortil der er bygget et Vaabenhus, bruges endnu den Dag idag. Og de to Karmsten med Relieffer ligger paa deres oprindelige Plads. Det ene viser en liggende Løve, det andet Erkeenglen Mikael, som støder sit Spyd i Svælget paa den vingede Drage.

Disse fire Relieffer maa være hugget i Granit af samme Billedhugger eller i samme Værksted. Det kan blandt andet sluttes af den ganske ensartede Form, Dyrenes Poter har faaet, og deraf, at alle tre Løver savner Underkæbe. Reliefferne er de djærveste og kraftigste Granitbilleder i Danmark fra den ældre Middelalder. Da det har været et længe næret Ønske at faa ogsaa fremragende skandinaviske Billedhuggerarbejder repræsenterede gennem Afstøbninger i Statens Samling, og da Krigen umuliggør Køb af udenlandske Afstøbninger, er der taget Form over de to bedst bevarede og bedst gjorte Starup Relieffer, St. Mikael med Dragen og Relieffet fra Skibets Sydvesthjørne. Sam-

men med Afstøbninger fra Trondhjems Domkirke og et enkelt svensk Arbejde skal disse Skulpturer vidne om, hvad Billedhuggere her i Norden har kunnet gøre i Middelalderen.

Enkeltheder i Starup Kirke peger, som sagt, mod de ældre Partier i Ribe Domkirke. Og Kirkens (tildels ophuggede) Døbefont har baade paa Kummen og paa Fodstykket Baandslyngninger, der tilhører en ældre Stilperiode end den egenlig romanske Tids Rankeværk. Alt dette kunde tyde paa, at ogsaa Kirkens Relieffer er huggede ret tidlig i den romanske Periode, naturligvis under den Forudsætning, at de er samtidige med Kirkebygning og Døbefont. Dette bekræftes af de to Menneskefigurers Dragter. Navnlig den vel bevarede Ynglingefigurs er særdeles tydelig. Den er en langærmet, for Brystet udskaaret Kofte; baade her, for Haandleddene og forneden er den sømmet, forneden desuden prydet med noget, der kunde se ud til at forestille en Række Perler. Om Livet har Ynglingen et Bælte, der er smykket med en skiveformet Plade. En lignende Dragt bærer Josef fra Arimathæa og Nicodemus paa Granitrelieffet af Korsnedtagelsen over Ribe Domkirkes »Kathoveddør«. Paa Nicodemus ses den sømmede Udskæring for Brystet, paa Josef af Arimathæa de nedhængende Kvaste af Bæltet, der er knyttet om Livet. Med gode Grunde har Domkirkens Historieskriver, Jacob Helms, paavist, at Relieffet over Kathoveddøren maa være hugget før 1140. Men ogsaa mod Øst i Middelalderens Danmark findes den samme Dragt, nemlig paa de tre Søjlefigurer i Lunds Domkirkes Krypt, der af Folkesagnet opfattedes som Jætten Fin med Hustru og Barn. Nu forklares de som Samson med Dalila og Samson i Filisternes Tempel (O. Rydbeck, Bidrag till Lunds domkyrkas byggnadshistoria. S. 179 ff.). Her er de samme langærmede Kofter med sømmet Udskæring for Brystet og de samme Livbælter med skiveformet Plade og lange Bælteender. Og atter den samme Dragt har en lille Broncefigur, som fra Vaage i Norge er kommet til Kristiania Kunstindustrimuseum. Den knælende Mandsskikkelse har vel tjent til at bære en Lysestage, og er snarest et mellemtysk (saksisk) Broncestøberarbejde. Men ogsaa i Norditaliens middelalderlige Kunst har Rydbeck fundet den samme Dragt, saa den har ikke været ejendommelig for Norden.

Kryptfigurerne i Lund lader sig nogenledes datere; thi de kan næppe være senere end 1131, det Aar da det sidste Sidealter i Krypten blev indviet. Og da der saaledes baade fra det østlige og vestlige Danmark kan hentes nogenledes faste Holdepunkter, er den Antagelse næppe for dristig, at ogsaa Starup-Reliefferne er udførte i første Halvdel af det 12. Aarhundrede.

I den ældre Middelalders Sindbilledsprog betyder Løven, der fortærer et Menneske, Synden, som opsluger Mennesket. Og dette er da Meningen med de to Billeder fra Kvindernes Indgangsdør. Ogsaa under to af Portalsøjlerne ved Kathoveddøren i Ribe er der en Løve, som fortærer et Menneske. Men her paa Starup Kirke er der desuden en Fremstilling, hvis Billedsprog nærmere antyder Syndens Art. Over Vaabenhusets Dør er der nu indmuret et Stenrelief, der sikkert oprindelig har siddet paa selve Kirken. Det viser to Mænd — den ene kronet —, hvis Ben og Fødder har Form snarest som en Sælhunds. Et lignende, men flygtigere gjort Billede ses paa Døbefonten i Store Andst Kirke, og atter et lignende Billede træffes blandt de fantastiske Figurer paa Lem Kirke i Sallingland oppe ved Limfjorden. Men her er Skikkelsens Ben Fiskehaler, som Figuren omfatter med Hænderne. Disse Billeder skal aabenbart forestille Sirener. Men i mellemeuropæisk

Kunst er de altid, efter antik Tradition, kvindelige. Undervejs til Danmark har de skiftet Køn og er blevet mandlige. Dog har de sikkert beholdt deres Betydning som Sindbilleder paa Sansernes Lyst (Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter. S. 83).

Paa Forhaand er det ikke saa lige at afgøre, hvad den liggende Løve ved Mændenes Indgangsdør skal betyde. Thi der er, som bekendt, bibelsk Hjemmel baade for at opfatte Løven som et Sindbillede paa Synden og paa Kristus. Dog vilde det være forvirrende for Menigheden i Starup, hvis Løven paa Kirkens Nordside skulde betyde Synden, paa Sydsiden Frelseren. Sandsynligvis skal Løven ved Mændenes Indgangsdør derfor ogsaa forestille den Onde, der udenfor Kirken lurer paa Menneskene. Men Billedet ved Dørens anden Side, St. Mikael, der støder sit Spyd i Dragen, Englenes tapre Forkæmper paa den yderste Dag, er Sindbilledet paa den Kristnes Haab om Naade og Salighed. Derfor anraabes St. Mikael paa danske Runestene allerede fra 11. Aarhundrede, sammen med Guds Moder, Menneskenes virksomme Forbederinde paa Dommens Dag. Og Billederne ved Starup Kirkes Indgangsdøre skal da hentyde til de kristne Forestillinger om Synd og Straf, Naade og Salighed.

II

Denne Forestillingsrække var allerede dengang indprentet den danske Menighed i flere Aarhundreder, lige fra Ansgars Dage. Han blandede i sin Tale Liflighed med Rædsel, skriver Ansgars Discipel om ham, han »vakte en mægtig Forudfølelse om Dommedag, naar Herren kommer, forfærdelig mod Syndere, mild mod de retfærdige«.

Den Mand, der har ledet Udførelsen af Billederne, har kendt megen Kunst, og har staaet paa Højden af sin Tids Kunstøvelse. De svære, kraftige Løvebilleder med de knappe, svungne Omrids og med Halerne drejede ned mellem Bagbenene og op ved Hoften er paavirkede fra udskaarne Sager eller vævede Stoffer af orientalsk Kunst. Fra Orienten nedstammer ogsaa Løvernes og Dragens palmetformede Halespidser, og et Træk som det, at der er føjet en Ring om Halen under Palmetten, hører oprindelig hjemme i Orienten. Og de stive, døde eller kantede Folder, Erkeenglens perleindvævede Kjortel og Andreaskorset paa hans Bryst turde vidne om Kendskab til byzantinske Elfenbensarbejder. Men Kunstneren har vel ogsaa haft Lejlighed til at se noget af den samtidige rige kirkelige Billedkunst i Frankrig. Dragen er saaledes snarest af fransk Race. Lignende Dragebilleder er malede i Kirken i Saint-Savin. Og til Starup-Dragens krummede Underlæbe findes noget tilsvarende paa franske Dragebilleder. Senere Drager i Danmark er af anden Race. Paa Lem Kirke har de Fuglekrop og lang Snohale. Ejendommelig for Starup-Dragen er dens skællede Krop, men de indhugne Skraalinier i dens Hoved tyder paa Kendskab til den senere Vikingetids Dyrehoveder i Træ og Metal.

Indtryk af forskellige Materialier er saaledes omsat til Granit. Det kan jo nok mærkes. Men iøvrig har Kunstneren fuldt ud forstaaet at bruge den plastiske Virkning af den træge og dorske Granit. Det ses i Statens Samling, hvor de to Relieffer staar sammen med Afstøbninger over Kalksten og Sandsten. De gør sig gældende i Kraft af deres Bredde og Djærvhed. De gør sig ogsaa gældende ved den rolige Sindighed, hvormed Kunstneren har tvunget sine bevægede Kompositioner ind i Granitkvadrenes snævre Rammer. Det er en Plastiker, der har bekersket de tre Planer i Mikaels-Relieffet og ladet Spydets Skraalinie holde sammen paa de bevægede Masser, og det er en Kunstner der har brugt Løvehovedets Drejning om

Hjørnet til at give Biddet Eftertryk, og som foroven har brudt Kvadrens vandrette Linie, saa Glorien og St. Mikaels rolige Hoved løfter sig frit og klart.

To helt forskellige Forestillinger har Kunstneren aabenbart stræbt at fyldestgøre, da han gjorde dette Billede. Den

Paa Vestsiden af den lille Fraadstenskirke i Skibed tæt Vest for Vejle er der indmuret et halvrundt Granitrelief. Det maa oprindelig have været anbragt over en af Kirkens Døre. Relieffet viser en stor, glubsk Hund, som har jaget en Hare ind. Den trykker sit Bytte mod Jorden og

Fra Øster-Starup Kirkes Sydportal.

ene er Erkeenglen, der kæmper. Derfor planter St. Mikael begge sine Fødder paa Dragens skællede Ryg, bøjer sig i Siden og lemper Spydet ind i dens Gab. Den anden er Forestillingen om Englenes Fyrste, majestætisk tronende. Billedet af Kristus, der paa Dommedag troner i sin Herlighed paa Regnbuen, har aabenbart foresvævet Kunstneren, men St. Mikael sidder hverken paa en Regnbue eller paa nogetsomhelst andet.

knækker med et Bid Rygraden paa det. Atter et Sindbillede paa Synden, der opsluger Mennesket, og et betydeligt Arbejde indenfor vor romanske Skulptur. Grunden er fordybet langs Dyrenes Omrids, saa de staar skarpe og klare, Hundens Hoved og Nakke er dristig forkortet, og dens Ryg føjer sig fint til Granitpladens halvrunde Overkant. Relieffet kunde være et Værk af Starup-Mesteren. Thi ogsaa Hunden savner Underkæbe.

FRANCIS BECKETT.

MINDRE MEDDELELSER

GAVER TIL KUNSTMUSEET

Ved den ifjor afholdte franske Kunstudstilling erhvervede Kunstmuseet ved Tilskud fra Staten og Dansk Kunstmuseums-Forening en Række Billeder, af hvilke Daumiers og Th. Rousseaus er gengivne og omtalte i Aarsskriftets nærværende Bind, medens Manets og Sisleys vil blive behandlede i det kommende. I Artiklerne om Denners to Billeder er allerede nævnt, at Museet har erhvervet dem med Bistand af en Gave til Museumsforeningen fra Godsejer J. Hage.

Af testamentariske Gaver har Malerisamlingen i 1914 efter Partikulier Monrad Bay medtaget 4 danske Portræter fra det 18de Aarhundrede — derimellem Jens Juels fortrinlige, i 1768 malte Billede af Etatsraadinde Cathrine Sophie Kirchhoff — og efter Redaktør Robert Henriques Vilh. Hammershøis Portræt af Fini Henriques.

I Februar 1914 afgav Fru Agnes Hartvigsen en af hende i November 1911 skænket Samling Arbejder af hendes Broder Albert Gottschalck, nemlig det 1889 malte Billede af en Allé i Søndermarken og 10 Studier. I Finansaaret April 1914—Marts 1915 har Malerisamlingen modtaget følgende Gaver: Fra Generalkonsul Johan Hansen Wilh. Marstrands mærkelige, paa en Skifertavle skitserede Bortførelsesscene, der vil blive gengivet i et senere Bind af Aarsskriftet, og et smukt, Lundbye-lignende Landskabsstudie af Thorald Læssøe. Gennem Cand. jur. Emil Bissen et italiensk Landskabsbillede af Billedhuggeren H. V. Bissen. Fra Professorinde Frederikke Tuxen C. A. Jensens 1839 malte Portræt af P. O. Brøndsted. Fra Professor Viggo Johansen og Frue det 1892 malte Studie efter Kunstnerens Moder som Lig. Desuden har Frk. Anna Gebauer overgivet Samlingen det tidligere af hende til denne testamenterede Portræt af Dyrmaler Gebauer, malt af Købke.

Fra Indenrigsministeriet har Skulptursamlingen i 1914 modtaget H. E Freunds omhyggeligt cicelerede Springvandsgruppe fra Kongens Have af Drengen paa Svanen, da Gruppen havde saa væsentlige Beskadigelser, at den maatte erstattes med en ny Bronceafstøbning. H. V. Bissens originale Lerskitse til et Relief af Jairi Datter er bleven skænket Skulptursamlingen af Overlærer Jørgen Koch.

De mange og højst betydelige Gaver, Museet har haft den store Glæde at modtage efter 1ste April 1915, vil blive omtalte i Aarsskriftets næste Bind.

Ogsaa Kobberstiksamlingen har i Finansaaret 1914—15 kunnet glæde sig ved at modtage flere værdifulde Gaver. Først og fremmest den andetsteds i Aarsskriftet omtalte Tegning af Rembrandt fra Auktionen efter Emil Bloch, der for den langt overvejende Del af Auktionsprisen var en Gave fra Arvingerne, dernæst fra Hr. Justitsraad, Læge Gustav Larsen og Frue en Række af S. Bolswerts Stik efter Ru-

bens' Landskaber i meget smukke Tryk, endelig ved Hr. Etatsraad P. Bentzon fra Radérforeningen et Eksemplar paa Japanpapir af denne Forenings smukke Udgave af Blichers »Trækfuglene« med Johannes Larsens Træsnit.

Af Samlingens Indkøb bør nævnes et særlig fortrinligt Tryk af en af Rembrandts smukkeste Portrætraderinger: Clement de Jonghe i 1ste Tilstand.

Museets Bibliothek har modtaget følgende Gaver fra Institutioner og Private: Museerne i Amsterdam, Basel, Boston, Frankfurt a. M., Gøteborg, St. Louis, Stockholm og Washington, Foreningen til Hovedstadens Forskønnelse, Frederiksborgmuseet, Glyptoteket, Kultusministeriet, Kunstforeningen, Museumsdirektør, Dr. Francis Beckett, Dr. A. Bredius, Hr. Charles Brunner, Bukowskis Konsthandel, Firmaet Hugo Helbing, Kunsthistorikeren Mario Krohn, Direktør Chr. Langaard, Museumsdirektør Karl Madsen, Professor Karl Meyer, Firmaet Frederik Muller & Co., Sagfører Olesen, Museumsinspektør, Dr. Frederik Poulsen, Firmaerne Le Roy frères og Charles Sedelmeyer.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

ABILDGAARD: Høstmand. Gave fra S. Larpent ..... Titelbladet
H. V. BISSENS Originalmodel af Den danske Landsoldat efter Sejren. Kunstmuseet 2
— Uffe-Skitser. Ny Carlsberg Glyptotek 5
— Skitser til Landsoldaten. Ny Carlsberg Glyptotek 7
— Konkurrenceskitsen. Ny Carlsberg Glyptotek 9
RAFFAELS Kristi Gravlæggelse. Villa Borghese, Rom 12
H. V. BISSEN: Relieffet fra Krigergravmælet. Fredericia 13
RAFFAEL: »Demokritos«. Udsnit af »Skolen i Athen«. Vatikanet 14
RAUCHS Marmorbuste af Monsignore Capecelatro. Kunstmuseet 15
— Blücher-Mindesmærke. Efter lille Bronce-Gentagelse i Rauch-Museet i Berlin 16
BISSENS Landsoldat i Fredericia 17
EUGÉNE DELACROIX: Protesten i Versailles. Ny Carlsberg Glyptotek 25
DAUMIER: Suppen. Vandfarvetegning. Privateje, Paris 29
— Don Quixote og Sancho Pansa. Kunstmuseet 31
TH. ROUSSEAU: Trægruppe paa en Pynt. Pennetegning i Kobberstiksamlingen . 39
— Les Gorges d'Apremont. Ny Carlsberg Glyptotek 41
J. F. MILLET: Portræt af Théodore Rousseau. Privateje, Paris 43
TH. ROUSSEAU: Aftenlandskab med en Mose under en Bakkeskraaning. Tegning i Kobberstiksamlingen 47
— Avlsgaard i Les Landes. Kunstmuseet 49
— Udkanten af Barbizon. Ny Carlsberg Glyptotek 53
— Ved Udkanten af Skoven. Tegning i Kobberstiksamlingen 55
— Avlsgaard i Les Landes 59
THORVALDSEN: Musicerende Amoriner. Pennetegning 63
— Udkast til de tre Gratier. Pennetegninger 67, 68
CANOVA: De tre Gratier. Ny Carlsberg Glyptotek 69
THORVALDSEN: Udkast til de tre Gratier. Pennetegninger 70, 71, 72, 73, 74
— De tre Gratier. Gibsmodel 77
— De tre Gratier 78
— De tre Gratier. 1842 (Afb. 63, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, Thorvaldsens Museum 79
— Amor med Lyren. Kunstmuseet 81
CANOVA: Amor med Lyren. Efter et Stik 82
REMBRANDT: Kristus og Magdalene. Kobberstiksamlingen ..... Bilag overfor 83
— Kristus og Magdalene. Museet i Braunschweig 84
— Kristus og Magdalene. Tegning i Privateje i Paris 85

Lægen som Fanden. Kobberstik af Hendr. Goltzius 88
Lægebillederne paa Gaunø 89, 90, 93, 94
Chr. Krohg: I Baljen 98
— Søndag Morgen 99
— Sypigen 100
— Albertina. Studie (Afb. S. 98—102. Kunstmuseet) 102
Romersk Kvindebuste. Fig. 1 104
Romersk Kvindeportræt. Fig. 2 105
Romersk Kvindebuste. Fig. 3 (Fig. 1 i Profil) 106
Mønt med Portræt af Crispina, Commodus' Hustru. Fig. 4 106
Romersk Kvindebuste. Fig. 5 (Museo Capitolino, Rom) 107
Julia Domna. Portrætbuste. Fig. 6 108
Saakaldt Manlia Scantilla. Fig. 7 108
Portræt af Faustina d. yngre. Fig. 8 109
Portræt af Lucilla. Fig. 9 109
Romersk Kvindebuste. Fig. 10 110
Romersk Kvindeportræt. Fig. 11 110
Romerske Kvindeportrætter. Fig. 12—13 110
Portræt af Kejser Gordianus I. Fig. 14 112
Portræt af Kejser Maximinus Thrax. Fig. 15 113
Portræt af Kejser Galienus. Fig. 16 114
Portræt af Kejser Gordianus I. Fig. 17 (Fig. 14 i Profil) (Fig. 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, Ny Carlsberg Glyptotek) 115
Mønt med Portræt af Kejser Gordianus I. Fig. 18 115
Balthasar Denner: Kunstnerens Familje. Kunstmuseet 119
— Kunstnerens Svigerforældre og deres Børn. Kunstmuseet. 121
Detajl af et Epitafium fra 1681. Falling Kirke 125
Th. Quellinus: Gravmæle over Hans Friis. 1691. Hørning Kirke 127
Detajl af Daabskranken i Frelsers Kirke. København 128
Cherub. Trinitatis Kirke. København 128
S. C. Stanley: Figur fra Tycho de Hofmans Gravmæle. Nepsager Kirke 129
— Fabler for det smukke Køn 130
C. F. Stanley: Tegning til Thotts Monument i Sorø Kirke. Nationalmuseet ... 131
A. Weidenhaupt: Detajl fra det Suhmske Monument. Christians Kirken. København 132
B. Thorvaldsen: Hvilende Amor. 1789 133
Spinello Aretino: Madonna. Kunstmuseet 135
Raffael: Parti af »la disputa del sacramento«. Vatikanet 142
Correggio: Dagen. Galleriet i Parma 143
Tintoretto: Brylluppet i Kana. Kunstmuseet 147
Jacopo Bassano (?): Johannes Døbers Henrettelse. Kunstmuseet 149
Rubens: Salomons Dom. Kunstmuseet 151
Jordaens: Salomons Dom. Pradomuseet i Madrid 154
Hoved af en Bodhisatva fra Java. Ny Carlsberg Glyptotek 160
A. Trippel: Buste af Abildgaard. Kunstakademiet 162
A. Wuchters: Ulrik Christian Gyldenløve. Kunstmuseet 167
Ulrik Christian Gyldenløve. Rosenborg 169

A. Wuchters: Frederik III som Prins. 1645—1646. Amalienborg 173
— Formentligt Selvportræt 175
— Oberst Heinrich von Delweg. 1661. Graat i graat 177
— Skitseret Herreportræt. Omtr. 1670 179
— Herreportræt. Graat i graat 182
— Dameportræt. Graat i graat (Afb. S. 175, 177, 179, 182, 183, Kunstmuseet) 183
Wuchters (?): Tegning. Kobberstiksamlingen 185
— Bagsiden af samme 186
Rembrandt: Clement de Jonghe. Radering. Kobberstiksamlingen 188
Reinholdt Tim: Altertavle i Dirnisse Kirke 189
Relief fra Nordportalen, Øster-Starup Kirke 200
St. Michael og Dragen. Sydportalen, Øster-Starup Kirke 204

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Nicolai, 161, 162, 164, 165.
Aertsen, Pieter, 157.
Alberti, Leon Battista, 137, 138, 139, 140, 142.
André, Jules, 46.
Appiani, Andrea, 64, 72.

Barye, Antoine Louis, 28.
Bassano, Jacopo, 146, 149*, 150, 152.
Beeken, Hartmann, 164.
Bernini, Lorenzo, 17.
Bissen, Herman Vilhelm, 2—21*, 80, 81, 205.
Bissen, Vilh., 10.
Bloch, Carl, 136, 153.
Bolswert, B., 174.
Bolswert, S., 205.
Borch, Gerard ter, 123.
Bouchardon, Edmond, 131.
Brenno, Carl Enrico, 127.

Canova, Antonio, 69*, 70, 76, 164.
Carpeaux, Jean Baptiste, 67.
Carstens, Jacob Asmus, 63.
Castagno, Andrea del, 138.
Cézanne, Paul, 36.
Chenavard, Paul, 24, 26, 27.
Clemens, Johan Frederik, 164.
Corot, Camille, 35, 50.
Correggio, Antonio Allegri da, 143*—144, 150.
Courbet, Gustave, 35, 50.
Coutan, Amable Paul, 26.
Cranach, Lucas, 157.

Dalou, Jules, 27.
Dajon, Nicolaj, 164.
Daumier, Honoré, 29—38*, 205.
David, Jacques-Louis, 28.
Delacroix, Eugène, 22—28*, 44.
Denner, Balthasar, 117—123*, 205.
Denner, Catharina, 122.
Denner, Ester, 122.
Denner, Jacob, 122.
Denner, Maria, 122.
Devéria, Eugène, 24, 26.
Diaz, Narcisse Ulysse, 54.
Dolce, Lodovico, 137.
Dupré, Jules, 45, 46, 51, 52, 58.
Donatello, 20.
Dyck, A. van, 168, 179.
Dürer, Albrecht, 86, 157.

Ehbisch, Johan Frederik, 125, 129.
Elias, Nicolas, 97.

Fabriano, Gentile da, 138.
Fiesole, Giovanni Angelico da, 138.
Fogelberg, Bengt, 9.
Français, François Louis, 56.
Francesca, Piero della, 139.
Francken, Familien, 93.
Freund, Georg Christian, 81.
Freund, Herman Ernst, 11.

Gauguin, Paul, 136.
Gebauer, C. D., 205.
Gelder, Aert de, 184.
Gelle, Johannes de, 92.
Gercken, Didrik, 128, 129.
Giotto, 134.
Goltzius, Hendrik, 88*, 91, 92, 93, 97.
Gottschalck, Albert,
Goya, 32.
Goyen, Jan van, 50.
Greco, Domenico Theotocopuli, el, 152.
Grund, Johan Gotfred, 131.
Grünewald, Matthias, 157.

Hallager, 80.
Hals, Frans, 95.
Halveg, Albert, 172, 178, 182, 196.
Hammershøi, Vilhelm, 205.
Haven, Michael von, 178, 186.
Heemskerck, M. van, 95.
Hesse, Alexandre, 26.
Hobbema, Meindert, 52.
Hogarth, William, 92.
Hokusai, 33.
Holbech, Niels Peter, 76.
Holbein d. y., Hans, 32.
Hooch, Pieter de, 92.
Horemans, Jan, 92.
Houbraken, A., 93.
Huet, Paul, 44.
Huysum, Jan van, 117.

Ingres, I. A. D., 50.

Jardin, Louis Henri, 164.
Jensen, C. A., 86, 205.

Jerichau, Jens Adolf, 5, 8, 9, 10.
Johansen, Viggo, 205.
Jordaens, Jakob, 30, 154*, 158.
Juel, Jens, 205.

Krohg, Christian, 98—102*.
Krohg, Per, 101.
Krøyer, P. S., 149.
Kyhn, Vilh., 50.
Købke, Christen, 205.

Laberge, Charles de, 51, 58.
Larsen, Johannes, 206.
Le Brun, Charles, 28.
Le Clerc, L. A., 131.
Lepage, Bastien, 100, 101.
Letronne, L., 48.
Lionardo da Vinci, 110, 135, 136, 137, 141, 144, 145.
Lippi, Filippino, 140, 158.
Lotto, Lorenzo, 144.
Lund, I. L., 13.
Lundbye, I. Th., 205.
Læssøe, Thorald, 205.

Mander, Karel van, 172, 174, 176, 180, 181, 197.
Manet, Edouard, 36, 139, 205.
Mantegna, Andrea, 138, 140, 141.
Marées, Hans von, 140.
Marstrand, Wilh., 69, 149, 205.
Masaccio, 138.
Mengs, Anton Raphael, 164.
Michelangelo, 11, 20, 28, 30, 34, 136, 137, 141, 142.
Millet, Jean-François, 39, 43*, 52, 61, 62.
Monaco, Lorenzo, 140.
Moreau, Nélaton, Etienne, 32.

Pandre, Egbert de, 92.
Parmegianino, Francesco Mazzuola, il, 146.
Petzholdt, Frederik, 120.

Quellinus, Th., 127*—128, 129.

Raffael Santi, 11, 12*, 14*, 137, 139, 141, 142*—143, 144, 146, 158.
Rauch, Chr., 12, 13, 14, 15*, 16*.
Rembrandt, 30, 32, 34, 35, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 83—87*, 96, 97, 146, 176, 186, 187, 188, 205.
Renoir, Auguste, 36.
Rodin, Auguste, 38.
Rousseau, Théodore, 39—62*, 206.
Roymerswale, Martin van, 157.
Rubens, Peter Paul, 22, 28, 30, 151*, 152—153, 154, 155—156, 158, 174, 179.
Rüde, Anton Christoph, 164.
Ruisdael, Jakob Isaakz van, 52, 54.

Saly, Jacques-François-Joseph, 164.
Sarto, Andrea del, 11, 144.
Schadow, Gottfried, 13, 15.
Schaten, Hubert, 183.
Schinkel, Karl Friedrich, 15.
Sergel, Johann Tobias, 164.
Sisley, Alfred, 205.
Skovgaard, Joakim, 136, 149, 159.
Skovgaard, Peter Christian, 50.
Sonne, Jørgen, 140.
Spinello Aretino, 134, 135*.
Stanley, C. F., 131*, 132, 133, 164.
Stanley, C. S., 129*, 130*, 131.
Steen, Jan, 101.
Sturmberg, I. A., 128, 129.
Sturmberg, I. C., 129.

Tassaert, Pieter Anton, 165.
Tenerani, Pietro, 63, 73, 74.
Thorvaldsen, Bertel, 63—82*, 125, 133*, 159, 165.
Tim, Reinholdt, 171, 189*—190.
Tintoretto, Jacopo Robusti, il, 145, 146, 147*—149, 156.
Tizian, 85, 145, 146, 154, 156, 158.
Trippel, Alexander, 161*—165.

Uhde, Fritz von, 92.

Valckert, Werner von, 89—97*.
Vasari, Giorgio, 136, 141.
Velasquez, 144.
Veronese, Paolo, 22, 28, 149.
Vianen, Jan van, 92.
Vichon, 26.

Wach, Karl Wilhelm, 13.
Wahlberg, Alfred, 48.
Weidenhaupt, A., 132*, 133.
Werff, Adriaen van der, 117.
Wiedewelt, Johannes, 18, 131—132, 133, 164.
Willerup, F. C., 133.
Willumsen, F., 136, 152.
Wuchters, Abraham, 166—187*, 190—200.

Zahrtmann, Kr., 136.

RETTELSER:

Side 23, Linje 16 fra neden: Généreaux, *læs* Généraux.
Side 42, og Side 44: Mesdagh, *læs* Mesdag.
Noten 3 til Side 52, Linje 1: Châtaiquiers, *læs* Châtaigniers.
Noten 2 til Side 58, Linje 1: S. 49, *læs* S. 50.
— - - — -, — 5: ne trop, *læs* ne saurait trop.
Side 79, Linje 11—12 fra oven: Magter, *læs* Mangler.
Side 90, Linje 2 fra neden: ie, *læs* is.
Side 91, Linje 17 fra neden: in, *læs* en.
Side 97, Linje 4 fra oven: over, *læs* overfor.
Side 122, Linje 15 fra oven: Lichtswarks, *læs* Lichtwarks.
Side 132, Underskr. til Billede: Weidenkaupt, *læs* Weidenhaupt.
Side 136, Linje 9 fra oven: Modenax, *læs* Modena.
Side 181, Linje 15 fra neden: til den, *læs* til den anden.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4359